

Apresiasi Musik

Sanksi Pelanggaran Pasal 44:

Undang-undang Nomor 12 Tahun 1997 Tentang Perubahan atas Undang-undang Nomor 6 Tahun 1987 Tentang Hak Cipta sebagaimana telah diubah dengan Undang-undang Nomor 7 Tahun 1987.

1. Barangsiapa dengan sengaja dan tanpa hak mengumumkan atau memperbanyak suatu ciptaan atau memberi izin untuk itu, dipidana dengan pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 100.000.000,00 (seratus juta rupiah).
2. Barangsiapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan atau menjual, kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana dimaksud dalam ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 50.000.000,00 (limapuluh juta rupiah).

Hugh M. Miller

Apresiasi Musik

**Editor:
Dr. Sunarto**

Apresiasi Musik

Hugh M. Miller

Introduction to Music: A Guide to Good Listenig (New York)

All Right Reserved

Hak Cipta Dilindungi Undang-undang
Dilarang mengutip atau memperbanyak
Sebagian atau Seluruh Buku ini
Tanpa Izin Tertulis dari Penerbit

Hugh M. Miller, *Apresiasi Musik*

Jogyakarta, Panta Rhei Books

12 + hal., 14,8 x 21 cm

Indeks

ISBN 978-979-3521-

1. Musik; 2. Apresiasi

I. Judul; II. Hugh M. Miller; III. Sunarto

Copyright © Panta Rhei Books

Cetakan Pertama, November 2016

PRB. 16.01

Diterjemahkan oleh: Triyono Bramantyo

Editor: Sunarto

Pracetak: Suherman dan Ghazali

Desain Sampul: Dedy Irawan

Gambar Sampul:

Perpustakaan Nasional: Katalog Dalam Terbitan (KDT)

Penerbit:

Pengantar Editor

MUSIK, bagi kebanyakan orang, diidentifikasi hanya sebagai ‘bunyi-bunyian’ yang sering dikatakan “indah”. Atau dengan kata lain bahwa alun-an musik merupakan suatu ungkapan keindahan. Berbagai ragam pendapat tentang musik bermunculan, tanpa ada satu kesepakatan yang jelas tentang apa itu musik. Dari keragaman persepsi tentang musik tersebut malah muncul ‘kebingungan’ yang tak kunjung usai, hingga saat ini. Di sinilah diperlukan suatu penjelasan yang, paling tidak, mendekati persepsi yang jelas ke titik pusat eksistensi musik secara personal.

Buku yang hadir ke hadapan Anda ini adalah salah satu petunjuk untuk meniti jalan memahami musik. Adalah sebuah apresiasi musik telah ditunjukkan oleh Hugh M. Miller, walau tidak secara radikal telah mengikis habis ‘kebingungan’ yang melanda *discourse* tentang musik. Namun, paling tidak, buku Apresiasi Musik, yang diterjemahkan dari judul aslinya *Introduction to Music: A Guide to Good Listenig*, ini telah mampu memberikan, walau tidak maksimal, arah yang jelas untuk memahami musik.

Dalam buku ini, Hugh M. Miller telah memberikan definisi yang jelas tentang apresiasi musik, yaitu: dicapainya kemampuan untuk mendengarkan musik dengan penuh pengertian. Jadi, untuk lebih jelasnya, Hugh M. Miller telah menekankan bahwa unsur utama (vital) dalam dunia musik adalah: suara (*sound*) (audio) yang dalam konteks dengan manusia menitikberatkan pada pendengaran. Dan, dalam konteks tersebut, sebenarnya, buku Apresiasi Musik (versi

aslinya) ini dilengkapi daftar karya-karya musik yang direkomendasi untuk didengarkan, namun karena kepentingan redaksional maka hal tersebut dihilangkan.

Kiranya tak berlebihan kalau buku ini, paling tidak, telah memberikan sumbangan yang berarti bagi khazanah intelektual-musik di Indonesia. Karena sampai saat ini buku-buku tentang musik yang, katakanlah, berbobot, memang langka atau dapat dihitung dengan jari. Dengan demikian, buku Apresiasi Musik ini dapat ikut ‘mengisi’ ruang yang kosong tersebut dengan catatan-catatan yang dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah.

Dengan membaca buku ini diharapkan penikmat musik akan dapat mampu mendengarkan serta memahami musik itu sendiri dengan penuh pengertian. Dan, suatu rintisan jalan baik akan menuju kepada kemudahan jalan selanjutnya. Dalam konteks dengan musik, seorang filsuf Jerman, Arthur Schopenhauer (1788-1868), lewat konsepsi “Filsafat Kehendak”-nya (disadur dari Will Durant, 1961, *The Story of Philosophy*, New York: Pocket Book, hal. 337-338), mengatakan:

Kekuatan seni untuk mengangkat kita pada keabadian, terutama dimiliki oleh musik ... Musik mampu mengungkapkan kehendak yang secara abadi terus dinamis, berkelana tanpa henti, dan akhirnya kembali secara baru. Musik berbicara tentang dirinya sendiri, sedang seni yang lainnya tidak. Musik mempengaruhi perasaan kita secara langsung, tanpa medium ide-ide. □

Daftar Isi

Pengantar Editor – v

Daftar Isi - ix

Bagian Pertama: Pendahuluan

1. Apresiasi Musik – 3
2. Unsur-unsur Musikal -5
3. Macam-macam Cara Mendengarkan – 9
4. Pendekatan-Pendekatan Auditori dan Visual
5. Hambatan-Hambatan bagi Apresiasi

Bagian Kedua: Bahan-bahan Dasar dan Perlengkapan

1. Nada - 23
2. Elemen-elemen Waktu - 26
3. Melodi - 33
4. Harmoni dan Tonalitas - 39
5. Tekstur - 52
6. Dinamika – 58

Bagian Ketiga: Medium-medium Musikal

1. Definisi-definisi - 63
2. Medium-medium Vokal - 66
3. Medium-medium Istrumental – 69

Bagian Keempat: Dasar-dasar Struktur Musikal

1. Prinsip-prinsip Umum - 85
2. Bentuk-bentuk Seksional yang Sederhana (Struktur-struktur Seksional yang Sederhana) - 92
3. Bentuk-bentuk Variasi - 99

4. Bentuk-bentuk Bagian yang lebih Luas - 104
5. Bentuk-bentuk Kontrapungtis yang Pokok - 117
6. Bentuk-bentuk Bebas - 127
7. Struktur-struktur Gabungan (Jamak) – 131

Bagian Kelima: Kategoari-kategori Literatur Musik

1. Musik Simfoni - 139
2. Opera - 151
3. Musik Tarian (*Dance Music*) - 157
4. Musik Rakyat dan Nasionalisme -
5. Art Song - 167
6. Musik Religius (Agamawi) dan Musik non Liturgis - 172
7. Musik Mutlak dan Musik Programa - 179
8. Humor di dalam Musik – 183

**Bagian Keenam: Pendekatan-pendekatan Pokok yang
lain terhadap Apresiasi**

1. Gaya Musikal - 191
2. Sejarah Musik - 205
3. Biografi (Riwayat Hidup) - 213
4. Interpretasi – 218

**Bibliografi: Sebuah Panduan Mengenai Berbagai Tipe
tentang Musik**

1. Kamus dan Ensiklopedi Musik - 225
2. Bibliografi Mengenai Subjek-subjek Musikal - 227
3. Kamus Tematis - 228
4. Panduan Konser – 229
5. Panduan Rekaman – 230
6. Panduan Opera – 231
7. Sejarah Musik Umum – 233
8. Biografi - 235
9. Serbaneka Bidang - 238

Bagian Pertama

Pendahuluan

①

Apresiasi Musik

APRESIASI musik dapat didefinisikan sebagai *dicapainya kemampuan untuk mendengarkan musik dengan penuh pengertian*. Meski-pun orang memiliki kemampuan yang berbeda dalam daya tangkap musikal mereka, tak seorangpun lahir dengan kemampuan ini; ia hanya dapat dicapai. Usaha secara sadar merupakan keharusan yang dituntut sepanjang waktu dalam latihan mendengarkan musik secara penuh pengertian. Oleh karena itu kita akan menyadari, dengan cara yang bagaimana Anda dapat mencapai kemampuan untuk mendengarkan secara penuh pengertian.

Menyukai dan menghargai adalah istilah-istilah yang berhubungan, tetapi keduanya tidak berarti sama. Sangatlah mungkin untuk menyukai musik – yaitu, untuk menerima kesenangan darinya – tanpa memahaminya atau sungguh-sungguh mengapresiasikannya. Juga sangatlah mungkin untuk memahami secara teknis sebuah komposisi musik tanpa menyukainya sepenuhnya. Meski demikian, ingatlah bahwa untuk mencapai rasa senang yang sebesar-besarnya dari musik Anda harus memiliki beberapa pengertian mengenai itu, dan tanpa peduli seindah apapun suatu pengalaman pertunjukan musik menyenangkan bagi Anda, beberapa tambahan pengertian yang dapat Anda serta kepada musik tersebut akan mendorong puncak penikmatan Anda. ▢

Unsur~unsur Musikal

SEBELUM melanjutkan pembahasan kita mengenai apresiasi musik, baik kiranya mencatat manusia pelaku dan mesin-mesin yang membuat musik mungkin berada dalam tempat utama.

A. Unsur-Unsur Manusia

Terdapat tiga kategori partisipasi yang penting bagi keberadaan musik. Ketiga kategori tersebut, adalah: 1) *komposer*; 2) *pemain*; dan 3) *pendengar*.

1) *Komposer*

Menggunakan sebuah analogi, kita boleh menyamakan komposer sebagai pabrikan. Dari materi unsur-unsur tersebut akan kita letakkan dalam bagian utama dari buku ini – komposer menghasilkan, melalui dorongan kreatifnya, nada-nada yang dibayangkannya, serta pengetahuan kerajinan tangannya, sejumlah komposisi yang kemudian kita dengar.

2) *Pemain*

Memperluas analogi, pemain adalah para pekerja. Gagasan-gagasan musikal yang ditulis oleh komposer semata-mata hanyalah rekaman dari ciptaannya saja. Musik menjadi hidup hanya tatkala ia diterjemahkan dari simbol-simbol musikal di atas kertas kepada bunyi yang sesungguhnya melalui kesenimanannya pemain.

3) *Pendengar*

Tentu saja, pendengar adalah konsumen. Konon keduanya, komposer dan pemain tak dapat muncul tanpa pendengar; karya seni komposer dan pemain tak akan berarti sama sekali tanpa kelompok pendengar. Bagi Anda, pendengar, kami berikan perhatian yang utama dalam buku ini.

B. Unsur-unsur Mekanis

Dalam menambahkan peranan manusia seperti disebutkan di atas, adalah sejumlah unsur-unsur lain yang dibutuhkan bagi produksi musik. Meskipun manusia juga dilibatkan di sini, tetapi dalam hal ini mereka memainkan peranan kedua.

1. Medium.

Segala musik dipergelarkan melalui unsur mekanik atau unsur fisik yang disebut *medium*. Yaitu, ia dimainkan pada sebuah instrumen atau ia dinyanyikan oleh suara manusia. Medium-medium ini akan dibahas seluruhnya dalam Bab III dari buku ini.

2. Publikasi

Mempublikasikan musik adalah langkah penting dalam seluruh kegiatan produksi musik. Termasuk dalam hal ini adalah penerbitan dan pemasaran hasil karya komposer.

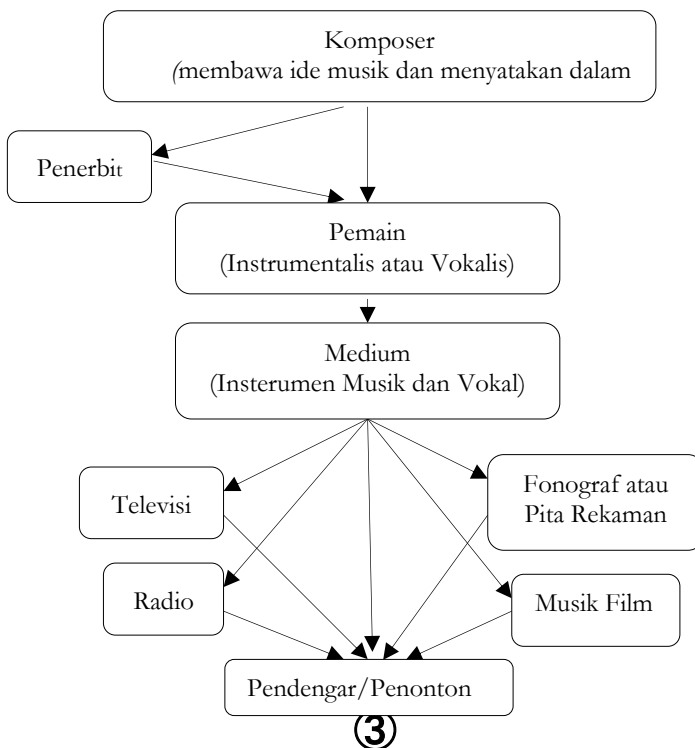
3. Transmisi

Sesuatu yang relatif baru tetapi sesungguhnya merupakan unsur penting untuk musik, dinamakan transmisi bunyi yang mencapai wilayah luas melalui radio dan televisi, telah menjadikan musik dapat dinikmati oleh sejumlah besar para pendengar pada seketika musik itu dipergelarkan. Fonograf (meliputi piringan hitam, pita, dan kabel perekam) serta jalur-bunyi film adalah unsur-unsur mekanik yang menyebabkan

musik secara tidak langsung dapat dinikmati publik pendengar yang luas; dikatakan secara tidak langsung karena adanya perbedaan waktu antara pertunjukan yang sebenarnya dengan pendengar yang menerimanya.

Pembahasan mengenai unsur-unsur musikal ini dapat membantu Anda untuk merealisasikan dua hal penting dari kedudukan Anda sebagai pendengar yang mengisi gambaran menyeluruh tentang musik. Bukan hanya kedudukan Anda sebagai apresiator penting bagi pengalaman kultural Anda sendiri melainkan hal itu juga penting bagi kemajuan kesenian pada umumnya. □

Unsur-unsur Musikal



Macam-macam Cara Mendengarkan

TINGKAT apresiasi musik yang sesungguhnya yang dapat Anda capai tergantung sebesar-besarnya kepada sikap-sikap Anda sebagai seorang pendengar.

A. Empat Macam Cara Mendengarkan

Dalam pengalaman musikal terdapat empat macam cara mendengarkan yang dapat dibedakan, yaitu: 1) *mendengarkan secara pasif*, 2) *mendengarkan secara menikmati*, 3) *mendengarkan secara emosional*, dan 4) *mendengarkan secara perspektif*.

1) *Mendengarkan secara pasif*

Dalam beberapa situasi musik tidak diharapkan menuntut perhatian sepenuhnya dari pendengar. Musik malam dipergelaran tidak sebagai musik konser melainkan sebagai “musik latar belakang” yang dimaksudkan untuk mendorong kenikmatan santap malam dan percakapan. Musik yang sangat bagus dari ilustrasi film dimaksudkan semata-mata untuk memperkuat suasana adegan-adegan visual.

Marching Band di lapangan sepak bola lebih merupakan pertunjukan dibanding sebagai sebuah konser. Dalam situasi – situasi seperti itu, hubungan pendengar kepada musik ada-lah bersifat pasif. Ia *mendengar* musik tetapi tidak sesungguhnya *mendengarkan* kepadanya, dan karena itu apresiasi yang sebenarnya tidak terdapat dalam kondisi-kondisi demikian. Tetapi bila musik dipergelaran untuk kepentingannya sendiri, pendengar akan menyadari bahwa sesuatu yang lebih dari

sekedar sikap pasif adalah hal penting agar dapat menyukainya.

2) *Mendengarkan secara menikmati*

Untuk mendengarkan secara menikmati dituntut suatu tingkat perhatian yang lebih besar. Di sini pendengar mencapai kesenangan dari kesadaran untuk mencari keindahan bunyi. Nada-nada yang jernih dari sebuah fluit atau suara lon-ceng di kejauhan, sonoritas suara organ katedral atau bunyi paduan suara yang besar, kemegahan orkes simfoni – semua-nya merupakan bunyi yang dapat dinikmati dengan sendirinya tanpa pendengar memiliki pengertian musik sekalipun. Sensasi-sensasi yang dapat dinikmati dari nada musikal memiliki beberapa nilai berharga bagi apresiator, tetapi kesemuanya itu tidak menjanjikan sejumlah besar dari apa yang disebut dengan apresiasi yang sebenarnya.

3) *Mendengarkan secara emosional*

Mendengarkan musik dengan sikap semacam ini pendengar menyadari terutama atas reaksi-reaksinya sendiri terhadap musik, dengan emosi-emosi serta ungkapan-ungkapan yang dibangkitkan oleh musik. Inilah sikap yang dengan cara apapun tidak dapat dibenarkan. Musik dapat menyediakan pengalaman keindahan bagi para pendengarnya. Mendengarkan secara emosional, adalah suatu sikap yang melekat terhadap musik, dan karena itu hal ini tidak menuntut konsentrasi atau latihan yang sungguh-sungguh.

4) *Mendengarkan secara perseptif*

Mendengarkan secara perseptif – dibanding mendengar secara pasif, secara menikmati, dan mendengarkan secara emosional – menuntut konsentrasi pada musik itu sendiri ser-

ta kesadaran yang tajam tentang apa yang terjadi pada musik. Inilah cara mendengarkan musik, lebih dari yang lain, yang membawa kepada apresiasi yang sebenarnya. Apresiasi musik, dalam pengertian ini, berarti mengetahui untuk apa mendengarkan, memahami apa yang didengar, dan oleh sebab itu memiliki dasardasar objektif untuk mengalami seni musikal.

5) *Sikap-sikap yang digabungkan*

Barangkali benar bahwa tak satupun dari keempat sikap terhadap musik tersebut muncul dalam bentuknya yang murni dalam diri seseorang. Memang tak satupun seluruh pengalaman musikal itu semata-mata pasif, nikmat, emosional, atau perseptif. Sama halnya bahwa dalam mendengarkan sebuah komposisi yang panjang sikap Anda akan berganti-ganti dari jenis mendengar yang satu ke jenis lainnya. Dari keempat sikap tadi, adalah mendengar secara perseptif yang menuntut usaha paling besar dari pihak pendengar, inilah sikap yang melalui kemampuan Anda sendiri dalam memahami musik dengan ungkapan kata yang paling berarti tubuh meliputi pengalaman Anda.

B. Bagaimana Mengembangkan Persepsi dalam Mendengarkan

Paragraf-paragraf berikut ini merangkum berbagai prasyarat untuk pengembangan dari mendengar secara perseptif.

1. *Perhatian*

Syarat pertama untuk mendengarkan secara penuh pengertian adalah perhatian. Ini penting sekali bahwa Anda harus belajar konsentrasi kepada musik. Karena sebelum sikap-sikap itu diperoleh tidaklah mudah untuk mengembangkan kebiasaan konsentrasi. Karakter musik yang menenang-

kan, emosinya yang “menarik”, serta kecenderungan alamiah para pendengar untuk membiarkan pikirannya mengembara, adalah hambatan-hambatan yang harus diatasi dalam keadaan apresiasi. Lebih dari semua itu, hindarilah berbicara atau mendengarkan siapapun yang berbicara sementara musik yang ingin Anda dengarkan sedang dimainkan.

2. Pengulangan

Tak seorang pun dapat berharap untuk memahami dalam sekali dengar segala hal yang terjadi dalam sebuah bagian musik. Kita tidak dapat menangkap keankesan pendengaran secepat kesan-kesan visual. Oleh sebab itu, adalah keharusan bagi Anda untuk mendengarkan berulang-ulang sebuah lagu yang ingin Anda pahami (Inilah manfaat yang paling berarti dari musik rekaman). Terdapat keuntungan-keuntungan yang sangat tak terbatas yang dapat dicapai dengan mendengar ulang; senantiasa terdapat hal baru terdengar dalam komposisi yang diberikan.

3. Pengenalan

Mendengarkan musik secara berulang-ulang membawa kepada pengenalan. Seseorang secara alamiah tertarik pada sahabat-sahabat lamanya serta mengenal wajah-wajahnya. Demikian juga halnya dengan musik. Secara alamiah Anda memilih, dan barangkali lebih condong, musik yang sudah dikenal. Tetapi Anda tidak dapat bergabung semata-mata kepada komposisi yang sudah dikenal saja untuk mencapai apresiasi tersebut, sebab hal itu akan menghilangkan kepuasan yang dapat Anda peroleh dari penjelajahan terhadap musik baru serta memperluas wawasan-wawasan musikal Anda.

4. Latar Belakang Pengetahuan

Tak secuil pun pencapaian apresiasi musik berarti pencapaian suatu latar belakang musikal. Ini berarti tidak hanya suatu pengenalan umum dengan sejumlah literatur musik tetapi juga pengetahuan tentang musik tersebut.

Dalam hal ini latar belakang musikal dapat digolongkan ke dalam dua jenis, yaitu: a) *latar belakang umum*, dan b) *latar belakang khusus*.

a) *Latar Belakang Umum*

Sejumlah keseluruhan dari pengalaman musikal Anda berhubungan dengan latar belakang musikal secara umum. Termasuk, misalnya, kegiatan-kegiatan musikal, seperti: mendengarkan radio atau rekaman-rekaman, menyanyi dalam kelompok-kelompok paduan suara, mengunjungi konser, dan bermain dalam orkes atau band. Termasuk juga belajar secara formal: pelajaran-pelajaran musik, membaca biografi dan sejarah musik, serta buku-buku tentang teori musik (mekanika-mekanika konstruksi musik: harmoni, kontrapung, bentuk, orkestrasi).

b) *Latar Belakang Khusus*

Seseorang membangun apresiasi juga dengan mempelajari karya-karya individual. Apa yang seseorang dapat pelajari dari sebuah komposisi yang khusus menciptakan suatu latar belakang khusus untuk komposisi tersebut, dan latar belakang itu, sebaliknya, meningkatkan apresiasi musik itu sendiri.

Latar belakang informasi ini termasuk, misalnya, hal-hal seperti bentuk dari sebuah komposisi, karakter-karakter yang sangat istimewa dari musik (gayanya), keterangan mengenai komposernya, serta informasi yang berhubungan dengan komposisi (kapan ditulisnya, dalam keadaan-keadaan apa, untuk fungsi atau tujuan apa, serta gagasan-gagasan apa yang ada

dalam pikiran komposernya). Beberapa latar belakang ini diperoleh melalui cara mendengarkan musik dan beberapa diantaranya diperoleh melalui membaca ikhwal musik dalam berbagai jenis buku mengenai musik.

5. Peran-Serta

Meskipun peran-serta dalam produksi atau penciptaan musik niscaya berhubungan dengan apresiasi, hal ini tidak hakiki. Anda tidak harus bermain dalam sebuah orkes simfoni, menyanyi dalam sebuah opera, atau memimpin sebuah koor, untuk memahami simfoni, operatis, dan musik koral.

Lebih jauh, para amatir biasanya lebih asyik dengan mekanika-mekanika dan kesulitan-kesulitan teknis dalam membaca partitur sehingga dia kesulitan dalam posisi mendengarkan musik itu sendiri. □

④

Pendekatan~Pendekatan Auditori dan Visual

DUA tambahan pendekatan sehubungan dengan pengembangan apresiasi musik, adalah: A. Pendekatan Auditori; dan B. Pendekatan Visual.

A. Pendektan Auditori

Pendekatan auditori secara sederhana berarti mempelajari musik dengan cara mendengarkannya. Karena musik pada hakikinya adalah kesenian auditori, yaitu, sebuah kesenian yang berada dalam waktu melalui medium bunyi, pendekatan auditori adalah jauh lebih penting dalam mencapai apresiasi musik.

B. Pendektan Visual

Anda dapat mengembangkan sebesar-besarnya daya persepsi Anda dengan mengembangkan kemampuan untuk mengikuti partitur sementara musik dimainkan. Anda akan segera dapat mengembangkan kemampuan untuk “melihat” sesuatu dalam musik yang tak tertangkap oleh telinga Anda. Sebuah aspek yang lebih umum dari pendekatan visual kurang bermanfaat. Misalnya, adalah suatu kecenderungan yang wajar untuk melihat pemain (Sudah barang tentu, ini berlaku hanya pada konser dan televisi; dalam pertunjukan di radio dan dalam rekaman fonograf, pendengar secara visual tidak diganggu oleh pemain).

Dengan penampilan dan lagak-lagaknya, pemain solo tidak membawa banyak hal mengenai hakiki musik. Orang suka melihat kondaktor dari sebuah orkes simfoni dan bermacam-macam tingkat dari musisi-musisi yang dipimpinnya. Tetapi di sinilah juga, petunjuk kecil sebagai kandungan musik yang sesungguhnya diberikan. Melihat pemain adalah gangguan visual yang sebenarnya dari bunyi musik. □

⑤

Hambatan-Hambatan bagi Apresiasi

KEMUDIAN dalam sebuah dan penguasaan atas sebuah teknik – dan apresiasi tergantung kepada keduanya itu – tidaklah dicapai dengan mudah. Meskipun kesulitan-kesulitan yang dijumpai dalam keadaan apresiasi musik seringkali dilebih-lebihkan, baik kiranya untuk menyadari sepenuhnya hambatan-hambatan tersebut terlebih dahulu.

A. Kesulitan-Kesulitan Auditori

Seperti telah dinyatakan sebelumnya, kita kurang perseptif dalam indera pendengaran kita dibanding dengan indera penglihatan kita. Oleh karena itu, persepsi atas suatu kesenian yang didasarkan pada bunyi fisik serta penerimaan terhadapnya menuntut suatu usaha yang khusus. Kebiasaan-kebiasaan mendengar secara pasif harus dicegah.

Musik yang paling sederhana sekalipun memberikan rangsangan-rangsangan auditori yang kompleks bagi telinga. Kecerdasan, mendengar secara perseptif memungkinkan Anda untuk dapat mengurai elemen-elemen musik yang di-rangkai secara rumit, untuk menilainya dalam konteks batas-an-batasannya, dan dengan itu untuk memahami keseluruhan-nya.

B. Elemen waktu

Aspek lain dari keseluruhan auditori terletak pada realitas bahwa musik bergerak dalam waktu dibanding dalam ruang. Beberapa peristiwa dalam musik harus digapai “sebegitu ia

berlalu” serta harus dihubungkan pada semua yang telah berlalu sebelumnya dan apa yang kemudian terdengar. Bila sebuah lagu selesai dipergelarkan, seseorang harus melihat keseluruhan komposisi dalam suatu tinjauan ulang.

Dalam mempelajari sebuah lukisan, sebuah patung, atau sebuah bangunan, Anda dapat berhenti untuk mempelajari detailnya, dan pada seketika itu Anda dapat mengamati seluruh bagian-bagian dari karya tersebut. Dalam musik hal itu mungkin dapat terjadi. Karena itu, mengembangkan ingatan musikal merupakan hal yang sangat penting bagi apresiasi.

C. Pilihan-pilihan dan prasangka-prasangka

Mungkin hambatan yang paling serius untuk apresiasi yang sesungguhnya adalah pilihan-pilihan dan prasangka-prasangka. Kita semua terlalu mudah membiarkan kesukaan-kesukaan dan ketidaksukaan kita membatasi atau mempengaruhi pengalaman-pengalaman musikal kita. Kita boleh menyukai komposer yang ini bukan yang satu itu; kita boleh menyukai musik piano dan bukan musik vokal, musik simfoni dan bukan opera; kita boleh memilih abad ke-19 dan bukan musik “modern”. Jika pilihan-pilihan dan prasangka-prasangka itu menguasai pemilihan literatur musik, atau bila prasangka-prasangka dihadapkan pada beberapa penggolongan-penggolongan musik itu dibiarkan mempengaruhi pendengaran kita, maka apresiasi musik kita hanya dapat berupa satu hal yang sangat sempit. Apresiasi yang sebenarnya tidak didasarkan pada kesukaan atau ketidaksukaan. Dasarnya yang kokoh adalah kecerdasan intelektual yang dapat disertakan berkenaan dengan sebuah lagu. Dan juga, jika Anda dapat meniadakan seluruh keengganan-keengganan Anda, Anda akan dibuat terheran-heran, akan begitu banyaknya musik yang Anda nikmati melalui pemahaman. □

Bagian Kedua

Bahan-bahan Dasar dan Perlengkapan Musik

①

Nada

APRESIASI perihal seni apapun sebagian tergantung kepada pengenalan dengan materi-materi yang dipergunakan oleh senimannya. Rancangan-rancangan dari arsitek menuntut beberapa material bangunan, seperti: batu, kayu, baja, kaca, dan beton. Pelukis dapat memanfaatkan berbagai medium, seperti: cat air, minyak, dan patel. Komponis hanya mempergunakan sebuah materi dasar, nada, sebagai bahan pada umumnya, adalah suatu bunyi yang dihasilkan oleh getaran-getaran udara yang teratur. Suara-suara yang dibuat oleh: angin, lalu-lintas, tepukan tangan, atau memecahkan kaca adalah bunyi sematamata disebabkan oleh getaran-getaran udara yang dihasilkan tidak teratur. Bunyi-bunyi yang dihasilkan oleh siulan, senandung, menyanyi, memetik dawai yang direntangkan, atau meniup kedalam sebuah alat musik berlidah-lidah atau alat musik logam adalah nada-nada dikarenakan getaran suaranya yang teratur.

Unsur-Unsur Nada

Semua nada musikal terdiri atas empat unsur, yaitu: 1) *tinggi rendah nada*; 2) *panjang-pendek nada*; 3) *keras-lemah bunyi nada*; dan 4) *warna suara*.

1. Tinggi-Rendah Nada

Istilah tinggi-rendah nada menunjukkan tingkat ketinggian atau kerendahan dari sebuah bunyi nada. Hal ini merupakan suatu prinsip fisika bahwa lebih tinggi, dan lebih lambat udara bergetar, suara yang dihasilkan lebih rendah. Telinga manusia dapat menangkap suara-suara serendah 16 Hz

getaran-getaran per detik dan setinggi 20.000 Hz getaran-getaran per detik. Nada-nada dari piano, sebuah alat musik yang memiliki hampir semua tinggi-rendah suara yang dijumpai dalam musik, berjarak dari 30 Hz sampai 4.000 Hz getaran-getaran per detik.

2. Panjang-Pendek Nada

Semua nada-nada musikal adalah pokok persoalan bagi keanekaragaman dalam panjang-pendek suara, yaitu: sebuah nada dapat diperpanjang guna menganekaragamkan kepanjangan waktu. Unsur nada ini menjadi salah satu dasar dari ritme.

3. Keras-Lemah Nada

Nada-nada dapat beragam dalam tingkatan kekerasan dan kelembutannya. Unsur nada ini disebut keras-lemah nada. Keras-lemah nada merupakan dasar untuk irama musik (sebagai aksen), dan ia memberikan dasar bagi sebuah unsur musikal yang terpisah (dinamik).

Warna Suara. Semua nada musikal memiliki warna suara yang bercirikan khas. Unsur ini memungkinkan seseorang untuk membedakan di antara suara biola dan, sebagai contoh, dari sebuah: flute, piano, organ, atau suara manusia. Waktu suara dari sebuah nada adalah menunjuk kepada sebagaimana *timbre*, kualitas nada, atau warna nada.

Meskipun setiap alat musik memiliki warna suaranya yang tersendiri, suara manusia dapat menghasilkan suatu keanekaragaman dari kualitas-kualitas nada. Kualitas-kualitas ini jelas dalam perbedaan-perbedaan bunyi huruf hidup dari sebuah nyanyian. Lebih jauh, setiap suara manusia memiliki kualitasnya sendiri yang khas, sehingga sangatlah mudah untuk membedakan antara suara-suara dari penyanyi-penyanyi yang

berbeda meski manakala mereka dasar untuk mempelajari medium-medium musikal.

Penggabungan Unsur-unsur. Keempat unsur-unsur dari nada dan keanekaragaman di dalam setiap unsur digabungkan untuk menghasilkan kemungkinan-kemungkinan terbaik di dalam seni musik. Untuk ringkasnya, nada-nada musikal dapat berjarak dari tinggi ke rendah, dari panjang ke pendek, dari keras ke lemah, dan mereka dapat mempunyai kualitas atau warna-warna yang berbeda. □

Elemen-Elemen Waktu

MUSIK adalah suatu seni yang berada waktu; mediumnya adalah bunyi yang sebenarnya (ragawi), yang tidak menetap melainkan bergerak di dalam suatu rentangan waktu. Oleh karena itu, elemen-elemen waktu adalah merupakan landasan bagi musik. Di dalam musik elemen ini dibagi ke dalam tiga faktor-faktor, yaitu: tempo, meter, dan ritme.

A. Tempo

Tempo, sebuah istilah dari bahasa Italia yang secara harifah berarti: *waktu*, dan di dalam musik menunjukkan pada kecepatan. Musik dapat bergerak pada kecepatan yang sangat cepat, sedang, atau lambat, serta dalam berbagai tingkatan di antara semua itu. Adapun tingkatan-tingkatan dari kecepatan tersebut adalah, sebagai berikut:

1. Metronom

Sebelumnya sangatlah lazim untuk menunjukkan tempo hanya dengan beberapa istilah-istilah yang umum, seperti: *presto* (sangat cepat), *allegro* (cepat), *vivace* (hidup), *moderato* (kecepatan sedang), *andante* (agak lambat), *adagio* (lebih lambat dari *andante*), *lento* (lambat), *largo* (sangat lambat), dan lain sebagainya. Istilah-istilah tersebut masih dipergunakan, tetapi tempo sekarang ini ditunjukkans ecara lebih akurat dalam penulisan partitur dengan penulisan tanda-tanda *metronom*, yang memperlihatkan sejumlah katukan-ketukan setiap menit.

2. Ketukan-ketukan

Jika kita membayangkan musik sebagai terdiri atas serangkaian ketukan-ketukan atau pulsa-pulsa yang berjarak teratur, kemudian bila tempo menjadi lebih cepat, terjadilah denyut-denyut yang lebih banyak; dan jika tempo lebih lambat, jarak waktu di antara ketukan-ketukan atau denyut-denyut itu lebih panjang. Hal ini dapat dipertunjukkan secara diagramatik:

Tempo cepat:

Tempo lambat:

3. *Ritardando* dan *Accelerando*

Musik tidak selalu bergerak terus-menerus pada suatu kejadian, langkah yang teratur. Ia dapat melambat atau semakin cepat. Gerakan berangsur-angsur melambat atau semakin cepat. Gerakan berangsur-angsur melambat dari tempo disebut *ritardando*. Sedangkan gerakan berangsur-angsur meningkat dari kecepatan disebut: *accelerando*. Bilamana tempo menjadi lebih cepat, musik secara umum lebih meregang dan meng-gairahkan; bilamana musik melambat, biasanya digantikan oleh relaksasi. Sebuah *ritardando* seringkali dipergunakan dalam birama-birama penyelesaian dari sebuah komposisi.

B. Meter

Jika kita mendengarkan suatu rangkaian denyut-denyut yang teratur, seperti detik-detik dari sebuah jam, dan memikirkannya menjadi kelompok dua-dua, tiga-tiga, atau empat-empat, dengan cara itu kita membatasi denyut-denyut. Meter dapat dipertunjukkan secara diagramatik:

Kelompok 2

Kelompok 3 _____

Kelompok 4 _____

Kelompok 6 _____

Dalam penulisan partitur, meter ditunjukkan dengan tanda-sukat yang memperlihatkan jumlah ketukan-ketukan untuk sebuah birama. Birama-birama ditunjukkan dengan cara menarik garis-garis vertikal pada garis paranada. Dalam kebanyakan musik terdapat jumlah ketukan-ketukan yang sama untuk setiap birama. Kita mendengarkan meter dari musik karena ketukan pertama dari setiap birama diberi tekanan, atau aksen. Kita dapat membedakan sebuah lagu *waltz* dari sebuah lagu mars karena kita mendengar pengelompokan ketukan-ketukan tiga pada lagu yang pertama dan mengelompokan ketukan-ketukan empat pada lagu yang kedua. Ketukan-ketukan *waltz* dihitung: satu-dua-tiga, SATU-dua-tiga; ketukan-ketukan mars dihitung SATU-dua-tiga-empat, SATU-dua-tiga-empat. Meter-meter yang paling umum adalah dengan dua ketukan untuk satu birama (sukat dua); tiga ketukan untuk satu birama (sukat tiga); empat ketukan untuk satu birama (sukat empat atau meter yang umum); dan dua atau lebih kelompok-kelompok tiga untuk satu birama (sukat-sukat susun: 6/8, 9/8, dan 12/8).

Komponis-komponis seringkali mempergunakan skema-skema metrik yang tidak teratur dengan lima ketukan-ketukan untuk satu birama (contoh: bagian kedua dari simfoni keenam dari Tchaikovsky), atau dengan tujuh atau sepuluh ketukan-ketukan untuk satu birama. Dalam abad ke-20, komponis-komponis telah mencoba dengan efek-efek metrik dengan tanda sukat yang diubah setiap beberapa birama (contohnya, dalam *L'Histoire du Soldat* karya Stravinsky), dan bahkan mereka telah mengkombinasikan beberapa sukat-sukat yang berbeda secara terus-menerus. Muslihat-muslihat demikian itu

mengakibatkan faktor-faktor waktu yang rumit di dalam musik, sehingga menghasilkan keluasan efek-efek yang menarik.

Beberapa musik, contohnya *plain song*, adalah non metrik. Ini berarti bahwa ia tidak memiliki pengelompokan ketukan-ketukan yang pasti, tidak ada tanda sukat, tidak ada garis-garis birama. Beberapa komponis dalam abad ke-20 telah menulis musik tanpa tanda sukat garis-garis birama (sebagai contoh, dalam *Concord Sonata* karya Charles Ives).

Gerakan-gerakan yang dibuat oleh kondaktor orkes simfoni melalui tongkatnya menunjukkan ketukan-ketukan dari sebuah birama. Perlu dicatat bahwa ketukan pertama dari setiap birama ditunjukkan dengan gerakan turun dari tangan kanan kondaktor. Itu adalah “ketukan turun”, atau hitungan SA-TU dalam setiap birama, seperti dalam *waltz* dan *mars*, yang telah diperkenalkan sebelumnya.

C. Ritme

Ritme adalah salah satu dari konsep musikal yang paling sukar untuk didefinisikan. Ada berbagai definisi untuk istilah ini, tetapi demi tujuan-tujuan kita, kita dapat mengandaikan ritme sebagai elemen waktu dalam musik yang dihasilkan oleh dua faktor, yaitu: 1) aksen dan 2) panjang-pendek nada atau durasi.

1. Aksen

Tekanan atau penekanan atas sebuah nada untuk membuatnya berbunyi lebih keras disebut *aksen*. Aksen dapat bersesuaian dengan pola metrik yang diletakkan ketukan pertama dari setiap birama. Aksen juga dapat muncul pada ketukan-ketukan lainnya dari sebuah birama. Muncul pada nada yang mana saja dalam suatu rangkaian ketukan-ketukan yang bersulangsulang secara teratur, ia menghasilkan ritme.

2. Panjang-pendek Nada (*Durasi*)

Sebagaimana telah disebutkan, nada-nada musikal bervariasi dalam kepanjangan waktu yang menopangnya. Berbagai kombinasi nada-nada dari durasi-durasinya yang berbeda-beda menghasilkan ritme, yaitu: pemilihan akan nada-nada panjang dan pendek, dua nada pendek dan sebuah nada panjang, atau sebuah nada panjang dengan beberapa nada pendek. Karenanya, *Passacaglia dalam C Minor* karya Bach didasarkan atas sebuah tema yang terdiri dari nada-nada panjang dan nada-nada pendek (dalam sukat tiga). *Butterfly Etude* dari Chopin terdiri atas sebuah pola ritme dari sebuah nada panjang dan dua nada pendek (dalam sukat dua). Semenjak salah satu, aksentuasi atau durasi, dapat menghasilkan ritme dengan sendirinya, tidak dapat disangkal bahwa keduanya dapat digabungkan untuk menghasilkan ritme.

3. Karakter Ritme

Musik memiliki banyak karakter ritmik. Ritme dapat kuat atau lemah. Ia dapat menjadi sangat teratur bilamana pola-pola aksentuasi dan durasinya diulang-ulang, atau ia bisa menjadi tidak teratur bilamana aksentuasi-aksentuasi dan/atau durasinya berubah secara terus-menerus. Ritme bisa menjadi sederhana bilamana pola-pola tersebut hanya terdiri atas beberapa nilai-nilai nada, atau ia bisa menjadi sangat kompleks (rumit) bilamana aksentuasi dan durasinya sangat beranekaragam atau bilamana beberapa pola-pola ritmik muncul secara terus-menerus.

Suatu ritme yang sangat istimewa disebut *sinkopasi* muncul dalam hubungannya dengan sukat bilamana sebuah nada pada sebuah ketukan yang lemah dari suatu birama diberi aksentuasi dan diubah ke dalam sebuah ketukan yang kuat. Sinkopasi juga muncul jika sebuah nada dimulai setelah ketukan diperpanjang hingga ketukan berikutnya.

D. Penggabungan Elemen-elemen Waktu

Semenjak secara sungguh-sungguh semua musik memuaskan seluruh ketiga faktor-faktor waktu (tempo, meter [sukat], dan ritme), dan semenjak setiap faktor itu sendiri adalah merupakan unsur pokok bagi variasi atas kondisi-kondisi tertentu, elemen-elemen waktu memberikan peningkatan bagi hampir ketidakterbatasannya karakter di dalam musik. Untuk mengubah hanya satu faktor saja sementara membiarkan faktor-faktor lainnya bersifat konstan justru akan menunjukkan arti pentingnya elemen-elemen waktu bagi musik. Sebagai contoh, jika seseorang memainkan karya terkenal dari Chopin berjudul *Funeral March* pada tempo yang cepat (sementara meter dan ritmenya di jaga tetap sama), sifat yang sangat mendasar dari musik akan menjadi terganggu. Atau contohnya lagi, jika seseorang ingin mengganti nilai-nilai nada dan aksen-aksen artinya mengubah ritme dari lagu apa sa-ja yang sudah dikenal sementara menahan meter dan temponya, karakter dari musik akan menjadi berubah pula. □

③

Melodi

DENGAN beberapa pengecualian kecil, semua musik mempunyai melodi. Ia adalah elemen yang secara alamiah paling mudah kita ingat dari sebuah komposisi.

A. Definisi

Melodi adalah suatu rangkain nada-nada yang terkait biasanya bervariasi dalam tinggi-rendah dan panjang-pendeknya nada-nada. Definisi dasar ini harus diperluas karena perbedaan yang sangat besar di dalam karakter melodi-melodi. Perlu ditambahkan bahwa, seperti kata-kata dalam sebuah kalimat, nada-nada dari sebuah melodi membentuk suatu ide musikal yang lengkap. Untuk memahami ide dari sebuah kalimat, Anda dituntut untuk mengingat kata-kata dalam saling keterkaitan mereka; untuk menangkap sebuah melodi, Anda harus mengingat nada-nada dalam saling keterkaitan mereka. Anda akan segera berhadapan dengan istilahistilah lainnya yang dipergunakan untuk menunjukkan melodi; *tune*, *air*, *theme*, dan *melodic line* (garis melodi).

B. Unsur-unsur Melodi

Melodi memiliki sejumlah unsur-unsur yang memberinya keluasan variasi. Suatu pengertian terhadap unsur-unsur ini akan menolong Anda untuk mendengarkan secara perseptif mengenai melodi.

1. Ritme

Sebagaimana ditunjukkan dalam bab-bab sebelumnya, ritme adalah salah satu dari elemen-elemen waktu. Meskipun ritme dapat muncul tanpa melodi (seperti dalam pukulan-pukulan genderang, mengetuk-ketukkan sebuah pensil di atas

sebuah meja, atau bertepuk-tangan), melodi tidak dapat muncul tanpa ritme. Semua melodi mempunyai ritme yang mempengaruhi karakternya, dan melodi adalah unsur pokok (subjek) bagi seluruh unsur-unsur yang sudah dibahas dalam *Elemen-Elemen Waktu*.

2. Dimensi-dimensi

Melodi mempunyai dua dimensi: a) kepanjangan dan b) keluasan. Beberapa melodi diberi karakter dengan pendek serta terpisah-pisah. Fragmen-fragmen melodi demikian itu disebut *motif*. Melodi-melodi lainnya panjang dan luas. Banyak melodi yang tidak teristimewa terkenal dalam hubungannya dengan kepanjangan, menjadi pendek secara ekstrim ataupun sangat panjang secara tidak biasa. Keluasan dari sebuah melodi adalah jarak tinggi-rendah nada dari nada yang paling rendah sampai yang paling tinggi. Beberapa melodi bersifat luas dalam jaraknya; melodi-melodi lainnya bisa jadi berdekatan dalam jaraknya; dan banyak melodi hanya memiliki jarak yang biasa saja.

3. Tingkat nada (*register*)

Tingkat nada adalah tingkatan ketinggian atau kerendahan dari kelompok nada-nada dari sebuah melodi. Sebuah melodi dapat menempati tingkat nada yang tinggi, sedang, atau rendah. Dalam sebuah komposisi yang ada melodi yang sama bisa bergeser dari tingkat nada yang satu ke tingkat lainnya. Dalam beberapa kasus, tingkat nada mempengaruhi kualitas dari sebuah melodi.

4. Direksi

Melodi bergerak dalam dua arah dari tinggi-rendah nadanya, yaitu: a) gerakan naik, dan b) gerakan turun. Salah satu direksi tersebut dapat menonjol dalam sebuah melodi. Lebih

jauh, sebuah melodi dapat bergerak dengan cepat atau berangsur-angsur; dengan cepat naik, dengan cepat menurun. Sebuah melodi yang menetap pada suatu tingkat tinggi-rendah nada yang tertentu, bergerak tidak naik dan juga tidak turun dalam jarak yang bisa diterima, disebut *sebuah melodi statis*. Biasanya sebuah garis melodi bergerak menuju ke tingkat yang tinggi di mana terdapat klimaks melodi. Sebuah klimaks melodi dapat muncul dekat permulaan, atau di tengah, atau pada akhir dari garis tersebut. Pengamatan atas garis melodi akan memperbesar pengembangan persepsi dan kenikmatan Anda dari melodi-melodi yang terkenal di dunia.

5. Gerakan-gerakan

Gerakan melodi menunjukkan pada interval-interval (jarak tinggi-rendah nada) di antara nada-nada sebagai sebuah melodi yang bergerak sama sekali melangkah (*stepwise*), yaitu: ia bergerak ke nada-nada yang berdekatan dari tangga nada atau kunci-kunci yang berdekatan dari piano (seperti dalam lagu *America*). Hal ini disebut: *gerakan melangkah (conjunct progression)*. Pada sisi yang lain, sebuah melodi dapat berisi sejumlah lompatan-lompatan yang menyolok (seperti dalam lagu *The Star Spangled Banner*), dalam kasus demikian ini disebut sebagai: *gerakan melompat (disjunct progression)*. Sebuah melodi seringkali berisi keduanya, gerakan melangkah dan gerakan melompat.

6. Penggabungan unsur-unsur

Karakter dari sebuah melodi adalah diperoleh dari penggabungan unsur-unsur tersebut. Untuk melihat bagaimana hal itu dikerjakan dalam sebuah lagu, marilah kita mempelajari tema dari *Passacaglia dalam C Minor* karya Bach.

Ritme terdiri atas perselang-selingan antara nada-nada pendek dan panjang. Jarak dari nada yang paling rendah (nada terakhir dari melodi tersebut) ke nada yang paling tinggi (*as*, nada keenam dari melodi) adalah jarak dari sebuah oktaf dan sebuah sekt, suatu jarak yang luas. Kepanjangan melodi ada-lah delapan birama, agak panjang. Tingkatan nada dari melodi itu umumnya rendah (tetapi jika Anda mendengarkan *Passacaglia* secara keseluruhan, Anda akan mendengar tema yang muncul dalam sebuah tingkatan nada yang tinggi). Direksi melodi tersebut adalah bergerak naik menuju nada tinggi yang merupakan klimaks dari garis melodi dalam tiga birama penuh; kemudian ia bergerak turun ke nada rendah pada akhirnya. Gerakan melodi dapat dicatat sebagai gerakan melompat (*disjunct*) karena sejumlah lompatan-lompatan yang menyolok. Tetapi ingatlah bahwa dari nada ke tiga ke nada keenam melodi bergerak dalam gerakan melangkah (*conjunct*).

C. Fungsi Melodi

Melodi biasanya dipikirkan sebagai dasar dari komposisi musik. Ia adalah sekitar ide musikal untuk membangun sebuah komposisi. Ide musikal ini atau melodi dasar dari komposisi ini disebut sebuah tema. Tema adalah hal yang terpenting dari sebuah komposisi, dan ia menyediakan salah satu dari pendekatan-pendekatan yang paling pending untuk mendengarkan secara cerdas. Kemampuan untuk mendengar satu atau lebih tema-tema bila mereka itu muncul lagi dalam sebuah komposisi adalah langkah besar menuju apresiasi yang sepenuhnya. Berbagai-bagai cara dalam hal mana sebuah tema

dapat dipakai dalam sebuah komposisi akan dibahas kemudian dalam studi mengenai bentuk musik. □

④

Harmoni dan Tonalitas

HARMONI dan Tonalitas adalah dua dari elemen yang paling rumit yang dijumpai dalam studi musik.

A. Harmoni

Mahasiswa profesional musik menyediakan paling tidak dua tahun untuk mengembangkan pengetahuan mengenai prinsip-prinsip dasar dari harmoni konvensional. Suatu pengetahuan teknis mengenai harmoni bukanlah prasyarat mutlak untuk menikmati musik, tetapi pendengar amatir akan menyadari harmoni sebagai sebuah elemen dan harus mengetahui beberapa prinsip-prinsip dasar, unsur-unsur, serta penggunaan-penggunaan dari elemen ini.

Harmoni sebagai sebuah elemen adalah lebih mapan dibanding ritme dan melodi. Sesungguhnya hal ini tidak muncul pada kebudayaan-kebudayaan primitif. Lebih dari itu, ia adalah sebuah elemen yang muncul agak terlambat dalam sejarah mengenai musik (sekitar abad ke-9 Masehi), dan yang telah dikembangkan terutama di dalam sivilisasi Barat.

1. Definisi

Harmoni adalah *elemen musikal yang didasarkan atas penggabungan secara simultan dari nada-nada*. Jikalau melodi adalah sebuah konsep horizontal, harmoni adalah konsep vertikal. Hal ini ditunjukkan dalam harmonisasi lagu *Home on the Range*, dalam hal ini melodi “horizontal” di dalam paranada atas diiringi oleh kelompok-kelompok nada “Vertikal” dari paranada bawah.

2. Akor-akor

Satu kelompok yang terdiri tiga atau lebih nada-nada yang berbunyi bersama-sama disebut sebuah akor. Adapun prinsip-prinsip yang mendasari, adalah: a) konstruksi akor; dan b) progresi akor.

a) *Konstruksi Akor*

Beberapa prinsip yang mendasar akan menolong Anda untuk mengerti hakiki konstruksi akor yang konvensional. Akor yang paling sederhana adalah sebuah trisuara (*triad*), yang terdiri atas tiga nada. Kita dapat membangun sebuah trisuara dengan memiliki nada apa saja dan dengan menambahkan dua atau lebih nada-nada di atasnya pada tingkat-tingkat yang mewakili tangganada (mewakili tuts-tuts putih pada piano, pada batasan garis-garis atau batasan spasi-spasi). Sebagai sebuah contoh, jika kita mulai dengan nada C sebagai *do*, tingkatan tangganada yang pertama, kita mendapatkan *do-misol*, 1-3-5, atau menggunakan nama abjad C-E-G, seperti ditunjukkan dalam contoh, berikut:

notasi

Trisuara-trisuara yang utama dibangun atas peringkat yang utama dari tangganada (I, disebut *tonik*), peringkat keempat dari tangganada (IV, disebut *subdominan*), dan peringkat yang kelima dari tangga nada (V, disebut *dominan*). Sebagaimana dengan kebanyakan lagu-lagu rakyat, *Home on the Range* diharmonisir semata-mata dengan ketiga akor tersebut. Tambahan trisuara-trisuara lainnya (II, *supertonic*; III, *median*; VI, *submedian*; dan VII, *leading tone*) membuat harmoni yang lebih menarik.

Akor terdiri atas empat nada-nada yang berbeda yang disebut *akor tujuh* (lihat sebelum akor terakhir dari harmonisasi lagu *Home on the Range*). Akor-akor yang dibangun dengan lima nada-nada yang berbeda disebut *akor sembilan*.

Home on the Range

Nada-nada dari akor yang manapun dapat dirangkai dalam tatacara-tatacara yang berbeda, dan mereka dapat diduplikasikan satu oktaf di atas atau di bawah tanpa mengubah hakiki keberadaan akor:

Not Balok

Membangun akor-akor dalam terts (yaitu, yang mewakili peringkat tangga nada seperti tertulis di atas) merupakan basis dari segala harmoni konvensional dari kira-kira tahun 1.700 sampai tahun 1.900. Dalam abad ke-20, para komposer telah memperluas perbendaharaan akor dengan cara menambahkan konstruksi untuk mencari efek-efek yang lebih kompleks dan berwarna.

b) *Progresi Akor*

Akor-akor tidak hanya dibangun dalam suatu ragam variasi yang maha luas saja, melainkan mereka juga bergerak dari satu ke lainnya menurut banyak pola-pola yang berbeda. Skema yang menunjukkan perubahan akor disebut progresi akor. Progresi akor yang sederhana dalam lagu *Home on the Range* adalah I-IV-I-V-I-IV, dan seterusnya.

Harmoni, seperti melodi, memiliki ritme. Perubahan akor dapat terjadi pada jarak-jarak waktu yang teratur atau tidak teratur, karena itu menghasilkan ritme harmonik. Ritme harmonik dapat tak terikat pada ritme melodik. Ritme harmonik pada lagu *Home on the Range* adalah satu akor untuk satu birama (kecuali pada birama 7 dan 15), meskipun ritme melodik bergerak dalam nilai-nilai nada yang lebih cepat dan lebih bervariasi. Ritme harmonik adalah statis bilamana sebuah akor yang diberikan adalah berlaku untuk sejumlah birama (seperti dalam *Prelude to Des Reingold* karya Richard Wagner), atau perubahan akor dapat sering terjadi, menghasilkan efek yang lebih penuh semangat dan mempesona (seperti dalam

bagian penyelesaian dari bagian pertama *Sonata untuk Piano, Opus 2, No. 1*, karya Beethoven).

c. *Konsonan dan Disonan*

Salah satu unsur yang terpenting dari harmoni yang berhubungan dengan kedua-duanya, kontruksi akor dan progresi akor, termasuk perbedaan antara *konsonan* dan *disonan*.

Konsonan: Beberapa penggabungan nada-nada menghasilkan sebuah kualitas yang memberikan ketenangan atau kesantiaian, yang disebut *konsonan*. Pada umumnya, sebuah komposisi diakhiri dengan sebuah akor konsonan (akor terakhir dari lagu *Home on the Range*, adalah sebuah akor konsonan).

Disonan: Beberapa penggabungan nada-nada lainnya menghasilkan sebuah kualitas yang bersifat tidak santai atau tegang yang disebut *disonan*.

Semenjak ketegangan umumnya diikuti dengan kesantiaian, disonansi umumnya diselesaikan dengan konsonan (sebelum akor terakhir dalam lagu *Home on the Range* adalah akor disonan yang diselesaikan ke akor konsonan terakhir). Penjelasan yang lebih teknis mengenai konsonan dan disonan adalah bahwa penggabungan nada-nada yang terdiri semata-mata atas interval-interval konsonan adalah akor-akor konsonan; penggabungan-penggabungan yang berisi satu atau lebih interval-interval disonan adalah akor-akor disonan. Lebih besar jumlah interval-interval disonan yang dikandung sebuah akor, lebih disonanlah kualitasnya. Berikut ini adalah sebuah daftar dari interval-interval disonan (Tulisan “D” menunjuk kepada interval-interval disonan; “C” menunjukkan interval-interval konsonan).

Not Balok

Menggunakan daftar interval-interval ini, kita dapat menganalisa akor apa saja untuk membatasi sifat konsonan atau disonansinya.

Not balok

Akor yang pertama, sebuah trisuara, terdiri semata-mata atas interval-interval konsonan (dua *terts* dan sebuah *kwint*) dan oleh karena itu adalah sebuah akor konsonan. Akor yang kedua, mengandung satu interval disonan (sebuah nada ketujuh) dan oleh karenanya sebuah akor disonan. Akor ketiga mengandung tiga interval disonan (sebuah *sconde*, sebuah *septim*, dan nada kesembilan) dan adalah karenanya akor yang sangat disonan. Dalam semua tingkatan akor ketujuh (*septim*) dan akor kesembilan adalah akor disonan.

d. Kualitas-kualitas Harmonik pada Umumnya

Anda dapat berharap untuk meneruskan pelajaran mengenai harmoni lebih jauh dalam usaha untuk mencapai pegangan yang lebih komprehensif perihal elemen ini. Namun demikian, meskipun tanpa memperoleh suatu pengetahuan teknis mengenai fungsi harmoni, Anda dapat

mengembangkan suatu kesadaran tentang kualitas-kualitas harmoni pada umumnya yang mempengaruhi segala macam gaya musik.

e. Harmoni Sederhana dan yang Kompleks

Sebuah harmoni sederhana adalah sebuah akor yang di dalamnya terdiri atas beberapa nada (konstruksi harmoni sederhana) serta beberapa perubahan akor (progresi harmoni sederhana). Harmonisasi lagu *Home on the Range* yang digunakan dalam bab ini menggambarkan sebuah harmoni yang sederhana. Harmoni yang kompleks terdiri atas sejumlah nadanada akor bersama-sama dengan progresi-progresinya yang tidak biasa. Bunyi-bunyi musikal yang kaya adalah jarang sekali dihasilkan melalui suatu harmoni yang kompleks. Harmoni dari abad ke-19 dan khususnya dari abad ke-20 adalah bersifat kompleks. Dalam kenyataannya, sepanjang sejarah musik memperlihatkan sebuah evolusi dari harmoni sederhana kepada yang lebih kompleks.

f. Harmoni Konsonan dan Disonan

Suatu gaya harmoni dapat sepenuhnya (sebagai contoh, *Kwartet No.4 untuk Gesek*, karya Schoenberg) atau secara komparatif konsonan (sebagai contoh, *Kwartet dalam C Mayor untuk Gesek*, Op. 76, No. 3 Bagian Kedua). Secara umum, penggunaan disonan telah dikembangkan secara lambat-laun dari sejak semula hingga kini.

g. Harmoni Diatonik dan Kromatik

Sedikit agak berhubungan dengan harmoni sederhana dan harmoni kompleks adalah kedudukan-kedudukan harmoni diatonik dan kromatik. Sebuah harmoni diatonik adalah yang di dalamnya hanya ada sedikit sekali perubahan nada-nada (seperti, tanda-tanda *kres*, *mol*, dan *pugar* [natural]). *Home on the*

Range memiliki harmoni diatonik. Sebuah harmoni kromatik adalah sebuah harmoni yang di dalamnya terdapat banyak perubahan nada-nada (sebagai contoh, *Preludio untuk Trisunara* dan *Isolde* karya Wagner).

B. Tonalitas

Salah satu unsur-unsur musik yang berhubungan dekat sekali serta bergantung kepada harmoni adalah tonalitas. Ini adalah elemen yang sukar untuk dipahami dan sulit untuk didefinisikan. Pada saat yang bersamaan tonalitas adalah sebuah elemen yang pada umumnya harus dipahami demi suatu wawasan yang jernih ke dalam musik.

1. Definisi

Untuk tujuan-tujuan kita, kita akan mendefinisikan tonalitas sebagai sebuah unsur musikal yang menciptakan sensualitas dari gaya tarik menuju ke sebuah pusat kunci. Kebanyakan musik ditulis dalam sebuah kunci. Hal itu berarti semua harmoninya dihubungkan ke sebuah nada yang dikenal sebagai tonik. Jika tonik adalah nada C, kuncinya adalah C, jika tonik adalah F, kuncinya adalah F, dan seterusnya. Oleh karenanya kita menjumpai komposisi-komposisi yang berlabel *Sonata dalam D Mayor*, *Simfoni dalam E Minor*, *Misa dalam B Minor*, dan lain sebagainya. Musik demikian itu, baik dalam sebuah kunci mayor maupun minor, adalah *musik tonal*.

2. Pola-pola Kunci

Komposisi-komposisi yang terdiri atas beberapa bagian-bagian besar atau gerakan-gerakan (*movements*) biasanya memiliki satu atau lebih di antara bagian-bagian dalam kunci yang berlawanan. Dengan begitu komposisi sebagai keseluruhan membawa sensualitas yang kuat mengenai daya perasaan (terhadap) kunci. Bahkan dengan lagu-lagu yang

pendek kunci-kunci lain mungkin diperkenalkan tanpa mengganggu efek dari kunci yang utama dari komposisi.

3. Modalitas

Musik sebelum kira-kira tahun 1600 didasarkan terutama atas sistem tangganada yang disebut sebagai modus-modus. Musik ini disebut musik modal. Semenjak itu, juga, menyertakan beberapa daya perasaan dari pusat kunci ia ini musik tonal dalam pengertian kosakata yang lebih luas. Efek-efek harmoni modal telah dipergunakan oleh komposer-komposer moderen (seperti, Debussy dalam karyanya *La Cathedrale Engloutie*, Vaughan William dalam karyanya *Fantasy on a theme of Thomas Tallis*).

4. Kekaburan Tonal

Dalam abad ke-19 para komponis mulai bereksperimen dengan efek-efek tonal dengan menggunakan kunci-kunci yang sedikit berhubungan dan modulasi-modulasi yang diperpanjang (Modulasi adalah gerakan harmoni yang mengubah daya perasaan kunci dari satu tonik ke yang lainnya). Akibat eksperimen ini adalah kekaburan daya perasaan kunci: menjadikan lebih sulit untuk mendengar apa kunci musik itu di dalamnya. Akhirnya, dalam abad ke-20, beberapa komposer telah sampai pada suatu tonalitas yang sangat kabur sama sekali atau telah lewat dikerjakan dengan daya perasaan kunci sekaliannya. Akibat-akibat tersebut diterima dalam berbagai cara.

5. Politonalitas

Musik yang di dalamnya dua atau lebih kunci-kunci dikombinasikan secara terus-menerus dalam sebuah komposisi tunggal adalah *politonal*.

6. Multitonalitas

Praktek lainnya dari abad ke-20 adalah ditunjukkan adanya multitonalitas atau tonalitas terlantar. Di sini komposer memindah-mindahkan secara cepat dari satu pusat kunci ke yang lainnya sehingga seluruh daya perasaan perkuncian dikacaukan.

7. Atonaloitas

Atonalitas adalah sebuah peniadaan yang murni dari daya perasaan perkuncian. Di sini, di sepanjang waktu komposer mencoba untuk membuang segala perasaan mengenai perkuncian. Arnold Schoenberg, barangkali eksponen yang paling terkenal mengenai atonalitas, menemukan sebuah sistem yang disebut *teknik 12 nada* (*dodekofoni/twelve tone*), yang menghasilkan atonalitas lengkap. Tidak semua musik tonal tentunya, mengikuti sistem ini.

8. Mikrotonalitas

Ketiadaan atau kekaburan atas rasa perkuncian dapat dihasilkan dengan membagi oktaf ke dalam lebih dari 12 nada-nada yang berbeda pada umumnya. Hal ini disebut *mikrotonalitas*.

9. Sikap terhadap Tonalitas

Karena pengalaman musikal kita biasanya memberikan kepada kita lebih mengenal dengan musik tonal dibanding musik: atonal, politonal, multitonal, atau mikrotonal, dengan jenis-jenis yang terakhir ini kita seolah-olah bereaksi dengan kurang puas. Meskipun begitu, suatu sikap yang fleksibel terhadap tonalitas membuat kemungkinan suatu pengertian yang terang-benderang ke dalam, serta pemahaman atas, musik

yang “kurang-tonal’ ini dan, kemudian, lebih menyukai terhadapnya.□

⑤

Tekstur

DI DALAM dunia kerajinan tenun, “penyusunan dan ikatan yang khas dari benang-benang” disebut *tekstur*. Istilah ini sekarang sudah umum dipinjam ke dalam dunia musik sebagai referensi/acuan bagi suatu perlengkapan musik yang penting. Timbullah sebuah analogi antara *lengkungan* dan *pakan* pada kain tenunan dan elemen vertikal (harmonis) dan horisonal (melodis) pada musik.

A. Definisi

Tekstur musikal, adalah: *susunan dan hubungan yang khas dari faktor-faktor melodis dan harmonis di dalam musik.*

B. Tipe-tipe Tekstur

Hubungan antara faktor-faktor melodis dan faktor-faktor harmonis menimbulkan empat tipe tekstur yang berbeda, yaitu: 1) tekstur monofonis, 2) tekstur homofonis, 3) tekstur polifonis, dan 4) tekstur non melodis. Sebagai tambahan, aspek-aspek tertentu dari harmoni dan timbre menimbulkan sejenis tekstur yang lain yang disebut sonoritas (kenyaringan dan kemerduan bunyi).

1. Tekstur Monofonis

Apabila musik hadir melulu berupa seuntai melodi tunggal tanpa iringan, maka musik demikian mempunyai tekstur *monofonis*. Istilah ini secara harafiah (harafiah) berarti sebuah *suara tunggal*, yaitu sebuah untaian melodis yang tunggal. Nyanyian Gregorian (*plainsong*) merupakan kumpulan yang paling besar dari musik monofonis yang dimaksud. Instrumen atau suara apa saja yang memainkan efek tekstur monofonis.

2. Tekstur Homofonis

Apabila sebuah melodi tunggal diringi oleh materi harmonis bawahan (*subordinat*), yaitu akorakor, lagu itu memiliki tekstur homofonis. Harmonisasi lagu *Home on the Range* merupakan sebuah contoh yang jelas mengenai tekstur homofonis ini. Sebuah lagu rakyat yang diringi oleh gitar merupakan musik homofonis. Sebuah resitatif operatis yang di dalamnya terdapat materi penunjang berupa sejumlah akor yang terpisah merupakan lagu homofonis yang murni.

3 Tekstur Polifonis

Apabila dua atau lebih untaian melodi yang kurang lebih sama pentingnya berbunyi secara serentak, tekstur yang dihasilkan disebut sebagai *polifonis*. Istilah *polifonis* dan *kontrapungtis* hampir sinonim, seperti juga kesejajaran kata (benda) “polifonis” dan “kontrapung”. Sejumlah bentuk musikal didasarkan pada suatu tekstur polifonis (atau kontrapungtis): *fuga*, *kanon*, *motet*, *madrigal*, *pre-lude*, *korale*, dan lain sebagainya. Ketiga jenis tekstur ini (*Monofonis*, *homofonis*, dan *polifonis*) dijelaskan dengan contoh-contoh di bawah ini. Melodi yang sama dipakai secara berurutan dalam ketiga tekstur tersebut.

Not Balok Gambar

4. Tekstur non Melodis

beberapa karya musik digubah untuk efek-efek khusus yang di dalamnya bunyi-bunyi harmonis mengabur atau untuk sebahagian menghilangkan isi/muatan melodis. Inilah yang disebut *tekstur non melodis*. Hal ini jarang ditemukan di dalam sebagian besar komposisi musikal. Karya Honegger, *Pacific 231*; karya Mossolov dengan judul *Iron Foundry*, dan karya Varese yang berjudul *Ionization*, merupakan beberapa contoh untuk tekstur yang hampir seluruhnya non melodis; di dalam karya-karya tersebut, pada dasarnya tidak ada isi/muatan melodis.

C. Sonoritas (Kenyaringan dan Kemerduan Bunyi)

Sebuah atribut pada tekstur, yakni sesuatu yang lebih didasari oleh pertimbanganpertimbangan harmonis daripada oleh pertimbanganpertimbangan melodis, adalah kualitas kesempurnaan (*richness*) atau ketipisan/keenceran (*thinness*). Kualitas ini, yang dikenal sebagai *sonoritas*, ditentukan oleh sejumlah faktor.

1. Jumlah (*bagian*) Suara

Sebuah komposisi polifonis yang terdiri dari enam atau delapan suara (yaitu, melodi-melodi yang terpisah dan

serempak) mempunyai sonoritas yang jauh lebih kaya dibanding sebuah komposisi yang hanya terdiri dari dua suara. Demikian juga, sebuah komposisi homofonis dengan iringan yang rumit berupa akorakor penuh dan banyak nada memiliki bunyi yang lebih kaya/penuh dibanding sebuah karya yang iringannya terdiri dari hanya sedikit nada. Karena jumlah instrumen yang dapat berbunyi serempak pada register yang berbedabeda, sebuah orkes simfoni memiliki sonoritas yang lebih kaya dibanding kuartet gesek yang hanya terdiri dari empat instrumen.

2. *Jarak Nada (Tingkat Kerenggannya)*

Apabila (bagian-bagian suara vokal atau nada-nada dalam sebuah akor mempunyai jarak yang rapat hasilnya condong menjadis sebuah tekstur yang tebal; apabila nada-nada itu berjarak renggang, teksturnya cenderung menjadi tipis.

3. *Register Nada*

Sebuah sonotitas yang tipit agaknya dihasilkan oleh musik yang di dalamnya register tinggi menonjol, dan sebuah sonoritas yang tebal dihasilkan oleh musik dengan register bawah (bass) yang menonjol.

4. *Timbre (Warna Suara)*

Kualitas nada, atau *timbre*, juga menghasilkan sonoritas. Sebuah kuartet flute mempunyai bunyi yang lebih tipis dibanding empat horn yang memainkan nada-nada yang persis sama. Sebuah kontras yang ekstrem mengenai sonoritas tekstur dapat diamati dalam membandingkan sebuah solo flute dengan sebuah orkes simfoni yang penuh yang membunyikan sebuah akor kompleks. Pada solo flute, kita mendengar hanya sebuah bunyi yang tipis; di dalam

akor simfonis, kita mendengar sebuah bunyi yang kaya akibat timbre-timbre ganda, sejumlah besar nada, dengan register-register tinggi dan rendah (atau atas dan bawah), dan akibat kerapatan jarak nada-nada yang meliputi keseluruhan register orkestral.

D. Kombinasi Tekstur

Dua kategori tekstur, yaitu: 1) klasifikasinya ke dalam monofonis, homofonis, polifonis, dan non melodi; dan 2) sonoritasnya — masing-masing bebas dan tidak saling bergantung. Dengan demikian, tekstur yang tebal dan penuh dapat ditemukan pada musik homofonis, polifonis, dan non melodis (tetapi tidak didapat di dalam musik monofonis, yang teksturnya selalu tipis); dan tekstur yang ringan dan tipis dapat juga hadir di dalam musik homofonis, polifonis, dan non melodis (seperti komposisi yang tunggal tidak selalu harus bertahan secara berubah dari yang penuh dan berat ke tekstur yang tipis dan jernih; selanjutnya, ia dapat saja berubah dalam tata-urutan apa saja, dari monofonis ke yang homofonis, polifonis, dan non melodis. Sebuah contoh yang bagus adalah gerakan terakhir dari *String Quartet in G Major, K. 387*, karya Mozart, yang dimulai secara kontrapungtis dan dengan tekstur yang tipis, tetapi, pada birama ketujuh belas, secara mendadak menjadi homofonis. Selama gerakan tersebut tekstur dan sonoritas selalu berubahubah. □

⑥ Dinamika

INTENSITAS merupakan salah satu dari perlengkapan nada yang yang telah dibahas di muka. Apabila diterapkan pada sebuah karya musik, lebih daripada sekadar diterapkan pada sebuah nada tunggal, perlengkapan ini disebut *dinamika* (*dinamik*). Istilah itu mencakup semua tingkat kekerasan dan kelembutan dan proses yang terjadi dalam perubahan dari yang satu ke yang lainnya.

A. Terminologi (Peristilahan)

Katakata bahasa Italia tertentu dipakai untuk menunjukkan dinamika. Yang paling penting adalah *forte* (keras), *piano* (lembut), *fortissimo* (sangat keras), *pianissimo* (sangat lembut), *mezzo forte* (agak keras), dan *mezzo piano* (agak lembut). Istilah yang berarti suatu perubahan bertahap (*grandual*) dalam ting-ka-t dinamik adalah *crescendo* (semakin keras) dan *diminuendo* (semakin lembut).

B. Nilai-nilai Relatif

Tidak seperti *tempo*, yang dapat dibatasi/ditentukan dengan pasti dan tepat dengan petunjuk metronom, dinamik merupakan nilai-nilai yang relatif (*nisbi*). Tidak ada tingkatan mutlak untuk *piano* atau *forte*, misalnya.

C. Intensitas dan Volume

Istilah lain yang berubungan dengan dinamika dan ba-rangkali lebih umum dipergunakan adalah volume. Istilah ini

tidak hanya mengacu pada intensitas perpaduan setiap nada, tetapi juga pada tingkat kekerasan dan kelembutan yang dihasilkan oleh jumlah nada yang terpisah yang berbunyi secara serempak. Sebagai contoh, volume yang lebih besar dihasilkan oleh dua puluh biola yang memainkan nada yang sama secara *forte* daripada yang dihasilkan oleh sebuah biola tunggal yang memainkan nada yang sama itu secara *forte* juga.

D. Ekspresi

Elemen dinamik merupakan aspek yang paling menonjol dalam ekspresi musikal, yang juga mencakup nuansa-nuansa dalam: tempo, pemenggalan frase, aksen, dan faktor-faktor yang lain. Dinamik memainkan peranan yang besar dalam menciptakan ketegangan (*tensi*) di dalam musik. Pada umumnya, semakin keras suatu musik, semakin kuat tegangan yang dihasilkan, dan sebaliknya, semakin lembut musiknya, semakin lemah tegangan. Sesuai dengan itu, sebuah *crescendo* menyebabkan peningkatan ketegangan, sama halnya sebuah *diminuendo* melepaskan ketegangan (*relaksasi*). □

Bagian Ketiga

Medium-medium Musikal

①

Definisi-Definisi

BAB II telah mengupas bahan-bahan dasar yang dipakai oleh seorang komponis untuk menciptakan musik. Sekarang, kita berada dalam posisi mempertimbangkan salah satu elemen musik yang lain yang termasuk ke dalam kategori yang cukup berbeda. Inilah yang di-sebut *medium musikal*, yang telah kita tunjukkan di dalam bagian Introduksi sebagai salah satu agen/perantara dari seni musikal. Komponen ini merupakan sesuatu yang terlibat langsung pada pemain, tetapi, sang komponis pun harus mengenal secara menyeluruh sifat khusus medium yang untuknya ia menulis suatu karya. Anda, sebagai pendengar, akan memperoleh kesenangan yang lebih besar dari musik jika Anda secara penuh memperhatikan sifat-sifat dasar dari aneka ragam medium.

A. Medium

Medium dalam pengertiannya yang umum adalah “sebuah bahan (substansi) yang dengan perantaraannya suatu efek disebarkan”. Dalam musik, yang dimaksudkan dengan medium adalah alat pengantar/penyalur antara ide-ide komponis yang tertulis dalam partitur dan realisasinya dalam bunyi musikal yang aktual. Dengan kata lain, si pemain menerjemahkan simbol-simbol yang tertulis ke dalam nada fisik melalui *medium* berupa satu atau lebih instrumen. Dalam hubungannya dengan musik vokal, si penyanyi sekaligus berfungsi sebagai pemain dan medium.

B. Medium dan Timbre

Anda tentu mengingat kembali bahwa *timbre* (kualitas nada) merupakan satu dari empat perlengkapan nada (Bab II). Setiap medium musikal memiliki kualitas nadanya sendiri-sendiri yang dapat dibedakan. Anda pasti dapat mengenal beberapa dari antara ini, yaitu: kualitas nada piano, organ, orkes, band, suara manusia, koor, dan lain sebagainya. Sekarang Anda dapat mengembangkan lebih jauh kemampuan Anda untuk mengidentifikasi timbre-timbre tertentu dengan medium tertentu, sebuah kemampuan yang meningkatkan kenikmatan menyimak.

C. Medium Solo

Apabila seorang penyaji dengan satu instrumen atau suara tunggal merupakan medium pokok dari suatu komposisi, musik demikian dikatakan sebagai *solo*. Hal ini benar bahkan bila seorang penyanyi atau sebuah instrumentalis diiringi oleh satu atau lebih pemain. Jika hanya ada seorang penyanyi atau pemain yang dibutuhkan untuk memainkan sebuah komposisi, medium demikian lebih dinamakan solo tanpa iringan.

D. Medium Gabungan (Ansambel)

Apabila dua atau lebih pemain terlibat secara merata dan sejajar dalam memainkan atau menyanyikan sebuah karya musik, medium demikian dikenal sebagai *ansambel*, dan musiknya disebut *musik ansambel*. □

②

Medium Vokal

MEDIUM vokal terdiri dari *solo* dan *ansambel*.

A. Solo Vokal

Sebagian besar musik dunia yang hebat dikomposisi untuk penyanyi solo, baik dengan iringan maupun tanpa iringan. Bentuk-bentuk musikal seperti *aria*, *lied*, lagu rakyat (*folk song*), *nyanyian troubadour* (*troubadour song*), dan resitatif dramatis merupakan solo-solo vokal.

B. Ansambel Vokal

Apabila dua atau lebih suara dipergunakan, medium itu di-sebut sebuah *ansambel vokal*. Ia dapat terdiri dari bagian-bagian untuk dua suara (duet vokal), tiga suara (trio), empat suara (kuartet), atau lebih dari itu. Apabila sebuah ansambel terdiri dari sejumlah besar penyanyi dengan lebih dari satu orang menyanyikan satu suara, medium itu dikenal sebagai *koor*. Sebuah kumpulan penyanyi Gereja disebut *choir*. Sebuah *chorus* atau *choir* dapat saja terdiri dari suara pria, suara wanita, atau campuran kedua-duanya (yang disebut *koor campuran/mixed chorus*). Jika ada dua koor lengkap yang dipergunakan, medium itu dikenal sebagai *koor ganda double chorus* (koor pembukaan pada *St. Matthew Passion* karya Bach dimaksudkan untuk koor ganda. Istilah *a cappella* mengacu pada sebuah koor tanpa iringan instrumental.

C. Register Vokal

Suara manusia berbeda secara berarti dalam rentangan/jangkauan (*range*) dan register. Keenam klas register vokal, adalah:

1. *Soprano* (suara wanita register tinggi)
2. *Mezzo-soprano* (suara wanita register tengah)
3. *Alto* atau *Contralto* (suara wanita register rendah)
4. *Tenor* (suara pria register tinggi)
5. *Bariton* (suara pria register tengah)
6. *Bass* (suara pria register bawah/rendah).

D. Kualitas Vokal

Sebagai tambahan pada keenam register vokal ini, suara manusia juga diklasifikasi menurut gaya musik tertentu yang dapat dinyanyikan oleh suara itu dalam mutu/kualitas yang khusus. *Sopran koloratur* dapat menyanyikan *runs* (*pasase* atau untaian nada yang cepat, *trills* (nada yang digetarkan), dan hiasan-hiasan (ornamen) yang gesit dan lincah. *Sopran dramatis* dan *tenor dramatis* memiliki suara yang lebih berat/tebal dan mampu memperlihatkan emosi-emosi yang intens dalam situasi dramatis. *Sopran liris* dan *tenor liris* memiliki suara yang secara khusus cocok untuk jenis melodi lagu yang manis (*sweet*) yang mengutamakan kualitas keindahan nada.

E. Teks/Syair Bahasa

Secara jelas, perbedaan yang paling besar antara medium instrumental dan medium vokal adalah kemampuan vokal untuk menyampaikan ide-ide melalui kata-kata. Teks atau syair dan musik memiliki hubungan yang rapat di dalam komposisi-komposisi vokal. Kualitas bahasa membawa pengaruh yang berarti atas bunyi musik vokal. Sebuah nyanyian yang

dibawakan dalam bahasa Jerman berbeda dari yang dibawakan dalam bahasa Italia. □

③

Medium Instrumental

TERDAPAT empat kelompok instrumen yang pokok: 1) instrumen-instrumen “keyboard”; 2) instrumen berdawai (*string*); 3) instrumen tiup (*wind*); dan 4) instrumen perkusi.

A. Instrumen-Instrumen Keyboard

Catatan: Istilah “keyboard” kadang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia menjadi “papan kunci” dan “papan nada”, atau “papan *tuts*”. Karena istilah-istilah terjemahan ini dirasa kurang tepat, apabila pemakaian kata ‘kunci’ yang tum-pang-tindih dengan ‘kunci’ sebagai terjemahan kata “clef”, maka umumnya dipakai kata “keyboard” yang merupakan kata pinzaman utuh dari kata aslinya (penerjemah).

Instrumen-instrumen ini bekerja dengan pertolongan sebuah papan-tuts, yang terdiri dari sederatan tuts atau bilah-bilah hitam dan putih. Jika pemain menekan sebuah *tuts/bilah/key*, sebuah nada berbunyi. Instrumen-instrumen keyboard menghasilkan nada dalam berbagai cara.

1. Piano

Instrumen ini mulai dipergunakan selama masa akhir abad ke-18. *Piano* menghasilkan nada dengan memakai sebuah pe-mukul/palu/*hammer* yang memukul seutas dawai bila sebuah *tuts* ditekan. Piano mampu menahan (*sustain*) nada selama suatu waktu/saat yang terbatas, dan ia dapat menghasilkan suatu rentangan (*range*) dinamik yang luas.

2. Organ

Organ memiliki sejaran yang panjang dan kuno yang dapat ditelusuri kembali sejak masa pra-Kristen. Nadanya dihasilkan oleh udara yang melewati sepe-rangkat pipa yang panjangnya berbeda-beda. Tuts pa-da organ berfungsi mengontrol katup-katup yang melepaskan udara ke dalam pipa. Deretan pipa yang berbeda dalam ukuran, bentuk dan bahan menyebabkan sebuah organ-pipa (pipa organ) mampu menghasilkan sebuah rentang nada dan warna yang luas. Sebuah organ mampu menahan nada tanpa batas.

3. Harpsichord

Sebuah instrumen *keyboard* yang penting dari abad ke-16, ke-17, dan ke-18, adalah *harpsichord*. Ia dikenal dengan berbagai nama, seperti: *clavecin* (Prancis), *Clavicembalo* (Italia), dan *Virginal* (sebuah instrumen yang lebih kecil dari Inggris Elizabethan). Harpsichord menghasilkan nada dengan memakai dawai-dawai yang “dipetik” secara mekanis bila sebuah *tuts*-nya ditekan. Alat ini tidak mampu dalam pemberian aksentuasi atau perubahan dinamik. Ia memiliki nada yang jernih, cemerlang dengan volume dan durasi yang terbatas.

4. Klavikord (*clavichord*):

Klavikord dikembangkan dalam Abad Pertengahan; dan penggunaannya berlangsung terus sepanjang abad ke-18. Nadanya lebih halus dibanding dengan nada *harpsichord*; nada itu dihasilkan dengan memakai sebuah baji kuningan yang memukul dawai bila tuts-nya ditekan. Ia tidak memiliki nada dengan volume dan keragaman seperti tingkat/gradasi nada yang halus dan aksentuasi yang lembut. Karena volume nadanya yang terbatas itu, alat ini dirancang untuk pemakaian

di dalam sebuah ruang yang kecil daripada di dalam ruang yang besar.

5. Serbaneka Instrumen Keyboard

Instrumen-instrumen keyboard yang pokok sudah dibicarakan di atas. Di samping itu, masih ada juga sejumlah instrumen lain yang dimainkan dengan memakai sebuah papan *tuts* (*keyboard*). *Akordion piano* memiliki papan *tuts* melodi untuk tangan kanan. Alat lain yang disebut *celesta*, yang biasanya diklasifikasi sebagai salah satu instrumen perkusi dalam orkes daripada sebagai sebuah instrumen solo, menghasilkan sebuah nada seperti bunyi lonceng (bel dengan memakai palu-palu yang memukul batang-batang baja. *Harmonium* merupakan sebuah instrumen keyboard yang berhubungan dengan organ dalam hal produksi nada; nadanya dihasilkan oleh udara (yang dipompa oleh kaki) yang menggetarkan kepingan-kepingan logam yang tipis (*reeds*). Masih banyak instrumen *keyboard* yang lain yang untuk sebagian besar berkaitan dengan tipe-tipe yang sudah ditunjukkan di atas.

B. Instrumen-instrumen Berdawai (*String*)

Instrumen berdawai, juga disebut *instrumen dawai* menghasilkan nada dengan memakai getaran-getaran dari seutas dawai yang terentang (Biasanya, instrumen keyboard seperti piano dan *harpsikord*, yang juga menghasilkan nada melalui dawai-dawai yang bergetar, tidak termasuk dalam kategori ini). Ada dua tipe instrumen berdawai, yaitu: 1) instrumen gesek (*bowed-string*); dan 2) instrumen petik (*plucked-string*).

1. Instrumen Gesek (*Bowed String*)

Ada dua keluarga/kelompok instrumen gesek: *keluarga viol* (yang dipergunakan pada abad ke-16 dan ke-17) dan *keluarga violin* yang lebih modern. Semua instrumen ini menghasilkan nada dengan memakai sebuah penggesek (*bow*) yang terbuat dari bulu rambut kuda yang ditarik melintasi dawai-dawai.

a. Viol

Keluarga *viol* memiliki nada yang lebih halus dan lembut daripada *violin*. Ada tiga ukuran pokok: *viol trebel* (*treble viol*), *viol tenor* (*tenor viol*), dan *viola da gamba*. Alat-alat tersebut tidak terpakai lagi sejak kira-kira pertengahan abad ke-18. *Viol bass* yang moderen (yang dinamakan juga *double bass* dan *string bass*) merupakan satu-satunya turunan dari keluarga viol yang lama yang masih dipergunakan di dalam orkes.

b. Violin

Instrumen-instrumen keluarga *violin* mulai dipakai secara umum pada abad ke-17. Instrumen-instrumen ini memiliki nada yang lebih cemerlang dan beragam dibanding keluarga viol yang lebih tua. Instrumen-instrumen pokok di dalam keluarga ini adalah *violin* (sebagai soprano dalam orkes), *viola* (alto atau tenor dalam orkes), dan *violoncello* atau *cello* (bariton-bass dalam orkes). Instrumen untuk suara bass yang rendah adalah viol bass yang, meskipun tepatnya termasuk keluarga viol, merupakan anggota yang selalu hadir di dalam orkes gesek modern. Di dalam ansambel orkestral, terdapat kebiasaan untuk menulis dua suara (*part*) violin, yang disebut: *Violin I* (Biola I = *first Violin*) dan *Violin II* (Biola II = *second violin*), tetapi instrumen yang dipakai untuk memainkannya adalah identik (sama). Violin dan anggota

yang lain dalam keluarga violin dapat menghasilkan sebuah kualitas nada yang bervariasi luas dan efek-efek khusus yang kaya. *Pizzicato* berarti *memetik* dawai sebagai ganti menggeseknya. *Double stop* berarti menggesek dua dawai secara serentak. Sebuah *mute* (semacam penjepit yang dipakai untuk mematikan resonansi bunyi) yang menempel pada *bridge* menghasilkan suatu suara yang teredam dan terselubung. *Tremolo* dihasilkan melalui dua cara: 1) oleh gesekan yang cepat dari *bow* ke muka dan ke belakang dalam sentuhan yang pendek me-lintasi dawai; dan 2) oleh perubahan yang cepat antara dua nada pada satu dawai. *Tremolo* dipakai untuk mencipta-kan ketegangan dan kegairahan. Nada-nada (*harmonics*) menjadi tinggi, tipis, dan hampir seperti bunyi flute bila dihasilkan pada instrumen gesek dengan jalan menyentuh dawai secara ringan dan tipis dengan jemari tangan kiri sebagai ganti menekan dawai itu ke bawah secara kuat pada *fingerboard* (papan-jari). *Sul panticello* adalah sebuah nada yang kering dan metalik (seperti bunyi logam) yang dihasilkan dengan cara menggesek dekat *bridge* violin. *Portamento* dihasilkan dengan cara meluncurkan (*sliding*) jari sepanjang dawai dari satu nada ke nada yang lain. *Col legno* berarti memainkannya dengan tangkai kayu dari bow (penggesek) untuk memperoleh suatu efek yang kering dan *staccato*. Komposisi-komposisi yang memperlihatkan pemakaian efek-efek khusus ini dicantumkan dalam daftar pada akhir bab ini.

C. Instrumen Petik (*Picked Strings*)

Meskipun instrumen-instrumen dari kelompok alat gesek dapat menghasilkan nada dengan cara dipetik (*pizzicato*), instrumen-instrumen petik menghasilkan nada melalui memakai cara ini. Pemain memetik dawai-dawai dapat saja dengan jemarinya atau juga dengan *plectrum* yang dipegangnya.

1. Harpa

Harpa barangkali merupakan tipe instrumen yang paling kuno yang masih dipergunakan sekarang. Peran musikalnya dewasa ini lebih utama di dalam ansambel-ansambel dari pada dalam pertunjukan solo. Harpa menyumbangkan warna yang penting bagi palet (*palette*) orkestral.

2. Lute

Sejumlah ragam instrumen petik termasuk dalam klasifikasi keluarga alat ini. *Lute* mempunyai badan berbentuk bulat (*pear-shaped*) dan leher yang pipih. Meskipun umur instrumen ini dipastikan jauh sebelum masa pra-Kristen dan sekarang sudah tidak dipakai lagi, musik untuk lute ini merupakan bagian yang penting dari kepustakaan musik abad ke-16 dan 17.

3. Gitar

Keluarga *gitar* menyerupai lute kecuali bahwa gitar memiliki-punggung yang datar dan berbentuk “pinggul” mirip sebuah violin. Meskipun dewasa ini gitar terutama dikaitkan dengan peralatan *band* tarian (*dance band*) serta iringan lagu populer, sejarah dan kepustakaannya memiliki andil yang berarti terhadap musik, khususnya terhadap musik Spanyol dan musik abad ke-16.

4. Instrumen Petik lainnya

Instrumen petik lainnya yang kurang penting dalam fungsinya sebagai medium musikal adalah *ukulele* (Hawaii), *banjo* (Afro-Amerika), *mandolin*, dan sejumlah instrumen yang luar biasa dan kuno dengan tipe umum yang sama.

D. Instrumen-Instrumen Tiup (*Wind Instruments*)

Instrumen-instrumen tiup menghasilkan nada melalui kumpulan udara yang bergetar yang tertutup/tertampung di dalam sebuah tabung (*tube*) atau sebuah pipa (organ pipa, yang menghasilkan nada dengan cara yang sama, dikelompokkan ke dalam instrumen *keyboard*). Ada dua kelompok instrumen tiup, yaitu, a) instrumen tiup kayu; dan b) instrumen tiup logam atau instrumen brass.

1. Instrumen Tiup Kayu

Instrumen-instrumen tiup kayu, dengan kekecualian pada flute, menghasilkan getaran dengan memakai sebuah *reed tunggal* atau *reed ganda*.

b. Instrumen Tiup dengan *reed* tunggal

Instrumen tiup kayu dengan *reed* tunggal yang pokok adalah *klarinet* dan *saxofon*, kedua-duanya dibuat dalam berbagai ukuran dan memiliki register-register saling berbeda.

c. Instrumen tiup kayu dengan *reed* ganda

Instrumen yang pokok dalam jenis ini adalah *oboe*, *horn Inggris* (*English horn*), *basson*, dan *contra bassoon*.

d. Flute dan Piccolo

Flute dan *piccolo* (yang terakhir ini merupakan instrumen yang paling tinggi nadanya di dalam sebuah band atau orkes) menghasilkan nada melalui udara yang dihembuskan meliwati sebuah *lubang tiup* (*mouth hole*). Pada flute dari jenis yang lebih tua, yang disebut *recorder*, udara dihembuskan dari bagian ujung ke dalam *mouthpiece* yang berbentuk seperti peluit.

2. Instrumen *Brass* (Instrumen Tiup Logam)

Nada-nada instrumen brass dihasilkan dengan memakai getaran bibir pemain yang ditekan ke dalam *mouthpiece* yang berbentuk mangkuk. Perubahan nada diakibatkan oleh tekanan bibir dan manipulasi katup-katup. Terdapat sejumlah besar instrumen dari kelompok ini, baik yang kuno maupun yang moderen. Di sini, kita akan membahas empat instrumen *brass* yang pokok dalam orkes.

a. Horn

Horn, atau yang sering dinamakan juga *horn Perancis* (*French horn*), diturunkan dari *horn perburuan* (*hunting horn*) dari abad ke-17, *Horn* ini memiliki kompas yang luas dan menghasilkan nada-nada yang kaya dan penuh.

b. Trumpet

Instrumen trumpet ini memiliki nada yang cemerlang (brilian). *Cornet*, yang mirip trumpet, memiliki nada yang lebih lembut. Kedua-duanya dipergunakan di dalam band-band dan orkes-orkes, dan terdapat peningkatan kepustakaan solo untuk instrumen-instrumen ini.

c. Trombon

Trombon dapat dipandang sebagai bass dari trumpet, tetapi ia memiliki nada yang lebih lembut dan empuk daripada trumpet. Ia menambahkan sonoritas yang semakin hebat dan tenaga pada kelompok brass.

d. Tuba

Tuba merupakan instrumen brass yang paling bawah dalam suatu band atau orkes. Tuba dibuat dalam berbagai ukuran dan bentuk.

E. Instrumen-instrumen Perkusi

Instrumen perkusi, yang terutama memiliki fungsi ritmis, dicirikan oleh kenyataan bahwa nada atau bunyi dihasilkan oleh pemain dengan memukul atau menggoyang instrumen tersebut. Dalam klasifikasi yang lebih baru, instrumen *keyboard* tertentu seperti piano tidak tercakup di dalamnya, meskipun di dalam partitur orkestral alat-alat itu dikelompokkan bersama instrumen perkusi. Instrumen perkusi dikelompokkan ke dalam dua jenis, yaitu: a) instrumen dengan nada yang pasti; dan b) instrumen dengan nada yang tidak pasti.

1. Instrumen dengan nada yang pasti (*definite-pitch*)

Instrumen-instrumen perkusi yang pokok yang termasuk dalam kelompok ini adalah *kettledrum* (atau *timpani*), *bell* (*glockenspiel*), *xylofon*, *celesta*, *marimba*, dan *chimes*. Di dalam ansambel-ansambel, instrumen-instrumen ini mempunyai fungsi melodi sekaligus fungsi ritmis.

2. Instrumen dengan nada yang tidak pasti (*indefinite-pitch*)

Instrumen-instrumen utama dalam kelas ini adalah *snare drum* (*side drum*), *bass drum*, *tambourine*, *triangle*, *cymbal*, *gong* (*tamtam*), *castanet*, dan *maracas* (*rattle*).

F. Instrumen-instrumen Elektronik

Sebagai tambahan pada keempat kelas instrumen yang utama tersebut di atas, terdapat banyak peralatan elektronik untuk menghasilkan dan mengeraskan (amplifikasi) nada yang telah ditemukan dalam abad ke-20. Pada instrumen yang demikian, nada-nada, bukannya dihasilkan oleh sebuah penghasil (generator) getaran (dawai yang terentang, gumpalan udara, dan lain sebagainya), melainkan dihasilkan desakan-desakan (impuls-impuls) listrik, biasanya melalui sebuah tabung hampa. Instrumen dari kelas ini, meliputi: *Elektrochord*, *Orgatron*, *Hammond Organ*, *Baldwin Electronic Organ*, *Novachord*, *Solovox*, *Trautonium*, dan *Theremin*. Mekanisme elektronis untuk amplifikasi nada dari instrumen-instrumen konvensional banyak jumlahnya.

G. Ansambel-Ansambel

Ansambel-ansambel instrumen mempunyai kombinasi yang hampir tak terbatas. Ada dua kelas yang utama, yaitu: 1) ansambel kamar (*chamber ensemble*); dan 2) ansambel besar (orkestra, band).

1. Ansambel Kamar

Musik kamar (*chamber music*), sebuah medium yang membutuhkan hanya beberapa pemain, biasanya dimainkan dengan satu pemain untuk satu *part* (suara). Ansambel-ansambel musik kamar yang sangat terkenal dicantumkan di bawah ini.

a. Sonata Solo

Musik yang ditulis untuk sebuah instrumen solo (violin, cello, flute, oboe, horn, dan lain sebagainya), yang iringannya hanya sekadar piano atau *harpsichord*, masuk dalam kategori ansambel musik kamar. Kombinasi-kombinasi seperti ini umumnya berbentuk *sonata* atau *suita*.

b. Kuartet Gesek (*String Quartet*)

Barangkali, medium musik kamar yang paling umum adalah *kuartet gesek*. Ia terdiri dari dua biola (*violin*), sebuah viola (biola alto), dan sebuah cello. Jika sebuah piano menggantikan tempat salah satu dari instrumen tersebut, ansambel itu dinamakan sebuah kuartet piano (*piano quartet*).

c. Duo, Trio, Kuintet, dan lain sebagainya

Musik yang di dalamnya dua instrumen memegang peran yang sama penting disebut duo; musik untuk tiga instrumen disebut *trio*; untuk lima instrumen disebut *kuintet*; untuk enam instrumen disebut *seksket*; untuk tujuh instrumen disebut *septet*; untuk delapan instrumen disebut *oktet*; dan untuk sembilan instrumen disebut *nonet*. Ansambel-ansambel ini dapat saja terdiri dari kombinasi instrumen apa saja, termasuk instrumen: dawai, tiup kayu, tiup logam (*brass*), *keyboard*, dan instrumen perkusi.

H. Orkes Kamar (*Chamber Orchestra*)

Istilah *orkes kamar* dikenakan pada ansambel-ansambel instrumen yang kecil dengan kayu beberapa pemain untuk satu *part* (suara). Orkes kamar tergolong dalam kategori ansambel antara ansambel kamar dan orkes penuh (*full orchestra*).

I. Ansambel-ansambel Besar

Ansambel-ansambel besar digolongkan menurut dua tipe utama, yaitu: 1) orkes; dan 2) band.

1. Orkes

Sebuah orkes adalah sekelompok pemain instrumen yang cukup besar. Di dalam ansambel orkestral, beberapa instrumen sejenis biasanya memainkan sebuah *part* (suara) yang tertentu. Hal ini nyata pada instrumen gesek. Sebuah orkes dapat bervariasi dalam ukuran dari yang relatif kecil (lihat orkes kamar di atas) hingga sebuah ansambel dengan seratus atau lebih pemain. Orkes simfoni terdiri dari kelompok instrumen yang standar (baku), berikut ini: instrumen tiup kayu, instrumen tiup logam (*brass*), instrumen perkusi, dan instrumen gesek.

a. Konserto

Konser (konserto) merupakan sebuah bentuk yang ditulis untuk orkes dan biasanya sebuah instrumen solo (piano, biola, dan lain-lainnya) diberi peran utama/pokok di dalam musik itu.

b. Konserto Grosso

Konserto Grosso, sebuah medium orkestral yang lazim pada periode Barok (1600-1750), menggunakan sebuah orkes yang terutama terdiri dari instrumen gesek, dengan sebuah kelompok yang terdiri dari beberapa instrumen solo (yang disebut *koncertino*) yang bermain secara berlawanan dengan keseluruhan orkes (yang disebut *ripieno* atau *tutti*).

2. Band

Sebuah *band* adalah sebuah ansambel instrumental yang terutama dan secara khusus terdiri dari instrumen tiup dan instrumen perkusi. Meskipun band berkaitan erat dengan

peristiwa-peristiwa yang terjadi di lapangan (di luar gedung) seperti parade-parade, permainan sepak bola dan lain sebagainya, ia dapat dipergunakan sebagai suatu ansambel konser; walaupun untuk ini kepustakaan musik dengan kaliber yang tinggi sangat terbatas.

J. Ansambel-ansambel Campuran

Sejumlah kepustakaan musik yang berarti dibuat untuk ansambel-ansambel campuran yang besar yang meliputi instrumen-instrumen dan vokal. Tipe-tipe musik yang demikian, seperti: opera, oratorio, kantata, Misa, Misa Requiem, dan bahkan simfoni-simfoni (seperti, *Simfoni No. 9* karya Beethoven) yang memakai solis vokal, koor, dan orkes. Ansambel kamar campuran mulai muncul dalam abad ke-20 (seperti, *On Wenlock Edge* karya Vaughan Williams, dan *Pierrot Lunaire* karya Schoenberg). □

Bagian Keempat

Dasar-dasar
Struktur Musikal

①

Prinsip-Prinsip Umum

KERANGKA susunan yang diikuti seorang komponis dalam merangkai bahan-bahan musikalnya disebut *struktur musikal* atau *bentuk musikal*. Prinsip-prinsip mengenai bentuk yang umum dan tertentu berlaku dalam sebuah komposisi — prinsip-prinsip yang juga ditemukan di dalam seni-seni yang lain seperti seni lukis, seni pahat/patung, dan arsitektur.

A. Tema

Musik hampir selalu digubah berdasarkan satu atau lebih ide musikal yang disebut *tema*. Sebuah tema terdiri dari elemen-elemen: melodis, ritmis, dan (biasanya) harmonis, yang dipadukan untuk memberikan karakter atau individualitas yang berbeda pada ide musikal. Pentingnya sebuah tema terhadap musik dapat dilihat pada kenyataan bahwa kebanyakan komposisi diingat dan diidentifikasi berdasarkan temanya. Dengan jalan mendengarkan musik, Anda belajar mengenali berbagai tema dari sebuah komposisi. Dengan cara ini, Anda semakin sadar akan struktur, atau kerangka bagian (*seksional*) dari suatu komposisi.

B. Kesatuan (*Unitas*)

Apabila semua unsur bagian dan seksi-seksi dari sebuah komposisi dirangkai untuk menghasilkan efek “kesatuan” (*oneness*), *unitas* merupakan prinsip struktural yang penting yang dipergunakan. Sebuah tema sentral yang muncul sepanjang sebuah komposisi menghasilkan kesatuan (*unitas*), meskipun satu atau lebih tema bawahan mungkin dimasukkan.

C. Variasi

Prinsip variasi di dalam musik berarti modifikasi (perubahan) suatu ide yang secara esensial sama. Jika tema sebuah komposisi muncul kembali, tetapi dengan perubahan-perubahan tertentu, prinsip variasi berlaku. Variasi sebuah ide tematis dapat saja dihasilkan dengan banyak jalan, masing-masing didasarkan pada sebuah elemen musikal.

1. Variasi Melodis

Apabila nada-nada sebuah tema diubah, hasilnya adalah variasi melodis. Contoh sebuah tema yang sederhana ini:

Contoh tersebut dapat diubah (*dialterasi*) secara melodis, seperti berikut ini:

Dan nada-nada di atas dapat saja ditambahkan pada melodi yang asli tanpa merusakkan sifat dasarnya atau ciri-ciri pengenalnya, seperti di berikut ini:

Sebuah bentuk variasi melodis yang lain adalah penambahan ornamen-ornamen (hiasan-hiasan), seperti: *trill-trill*, *morden-morden*, dan *figurasi*, pada nada-nada pokok.

2. Variasi Ritmis

Dengan jalan mengubah nilai-nilai not atau pemindahan aksen, seorang komponis menghasilkan variasi ritmis.

Juga, elemen metrik (sukat) dipergunakan di dalam ilustrasi ini untuk menciptakan variasi.

3. Variasi Harmonis

Seorang komponis dapat memilih untuk menciptakan variasi harmonis dengan cara menggunakan akor-akor yang berbeda, seperti yang dicontohkan di berikut ini:

4. Variasi Tonal

Apabila tema yang sama muncul dalam kunci yang berbeda atau dipindahkan dari mayor ke minor, hasilnya adalah variasi tonal. Dalam contoh berikut di bawah ini, tema asli yang dimainkan dalam kunci C mayor muncul kembali dalam kunci G mayor atau C minor.

5. Perubahan Timbre

Memainkan sebuah tema tertentu secara berturut-turut dengan instrumen-instrumen yang berbeda di dalam sebuah orkes menghasilkan variasi timbre/ warna suara (misalnya, *Bolero* karya Ravel).

6. Alat-alat Variasi yang lain

Sang komponis dapat menghasilkan variasi dengan jalan penggantian/pengubahan register dari sebuah tema (memindahkannya dari yang tinggi ke yang rendah, atau sebaliknya) dan dengan cara lainnya, yaitu pengubahan pola iringannya. Dengan semua sumber daya yang tersedia baginya ini, sang komponis dapat menghasilkan variasi yang tak terbatas dalam bahan tematisnya. Jelasnya, setiap kombinasi dari metode-metode di atas dapat dipergunakan demi pemunculan suatu tema yang sama berturut-turunan (perhatikanlah, bagaimana Mozart membuat variasi tema dalam gerakan pertama dari karyanya yang berjudul *Sonata in A Major, K.331*.

D. Kontras

Kalau variasi struktural/bentuk berarti modifikasi suatu tema yang pada dasarnya sama, kontras struktural berarti *Jukstaposisi* (penjajaran) tema-tema yang secara esensial berbeda. Komposisi-komposisi yang terdiri dari banyak seksi biasanya memuat paling sedikit satu seksi/bagian kontras. Kontras bentuk (struktural) dinyatakan dalam formula-formula huruf. Sebagai contoh, sebuah komposisi dalam tiga bagian, yang bagian tengahnya mempunyai tema yang kontras, dinyatakan dalam formula ABA. Prinsip kontras-kontras struktural dihasilkan dengan banyak cara.

1. Kontras Tematis

Cara utama dalam memperoleh kontras adalah mengubah tema. Dengan demikian, sebuah tema yang berbeda dipakai untuk mengadakan kontras dengan tema yang mendahuluinya. Penciptaan kontras tema biasanya berbeda dalam beberapa hal, seperti: *melodi*, *ritme*, dan *harmonis*.

2. Kontras Kunci

Penggunaan suatu kunci yang berbeda meningkatkan efek kontras secara hebat. Sebagai contoh, pada kerangka bentuk ABA, bagian A dapat saja dalam kunci C, sementara bagian B dalam Kunci G. Perbedaan kunci menciptakan hasil yang diperoleh seandainya semua seksi/bagian berada dalam kunci yang sama. Per-ubahan-perubahan seksional dari sebuah kunci mayor ke kunci minor, atau dari minor ke mayor, juga menciptakan kontras.

3. Kontras Tempo

Metode ketiga untuk mendapatkan kontras adalah mengetengahkan perubahan-perubahan yang menonjol dalam tempo di antara bagian-bagian atau gerakan-gerakan utama dari sebuah komposisi yang panjang. Sebagai contoh, keempat gerakan dari karya Handel yang berjudul *Violin Sonata in D Major* mempunyai kontras-kontras tempo, seperti ini: lambat, cepat, lambat, cepat.

4. Metode-metode lain dalam Menciptakan Kontras

Efek kontras lebih jauh ditambahkan dengan memakai: *register* (tinggi terhadap rendah), *timbre-timbre* orkestral (satu warna dikontraskan dengan yang lainnya), *sonoritas* (sedikit instrumen atau suara dikontraskan dengan yang banyak), *tekstur* (tekstur-tekstur homofonis dikontraskan dengan tekstur-tekstur polifonis), *metrik* atau sukat (sukat $\frac{3}{4}$ dikontraskan dengan yang $\frac{4}{4}$, dan lain sebagainya), dan dinamika (bagian yang keras dikontraskan dengan bagian yang lembut).

E. Ukuran Panjang (*Length*)

Ukuran panjang di dalam struktur musikal merupakan suatu hal yang nisbi (relatif), tetapi dapat menjadi unsur yang berarti dari suatu komposisi yang khusus atau dari bentuk-bentuk musikal tertentu. Karya-karya simfoni biasanya lebih panjang dibanding puisi-puisi simfonis; opera-opera lebih panjang dari pada kantata-kantata; sonata-sonata lebih panjang daripada fuga-fuga. Secara umum, makin panjang suatu karya komposisi, makin kompleks pula strukturnya; dan makin pendek suatu karya komposisi, makin sederhana pula strukturnya. □

②

Bentuk-bentuk bagian yang Sederhana (Struktur-struktur Seksional yang Sederhana)

SEKARANG kita akan memeriksa lebih jauh prinsip-prinsip yang lebih khusus menyangkut bentuk seksional dari musik. Meskipun hampir tidak ada dua komposisi yang identik (sama) dalam struktur, ada prinsip-prinsip struktural yang tertentu yang sebenarnya diikuti dalam semua musik.

A. Struktur Frase

Unit struktural yang terkecil dalam musik adalah *Frase*. Seumpama sebuah kalimat di dalam tulisan prosa, sebuah frase mengandung sebuah ide musikal yang komplit (penuh). Seperti halnya kalimat-kalimat, frase-frase musikal sangat beraneka ragam ukurannya. Ukuran panjang frase yang paling umum adalah empat birama (lagu *Home on the Range*), terdiri dari empat buah frase yang teratur masing-masing sepanjang empat birama, yaitu: birama 1-4, 4-8, 8-12, 12-16).

1. Kadens

Sebagaimana kalimat-kalimat diberi tanda-tanda (*pungtuasi*), berupa: koma dan titik, frase-frase dalam musik dipungtuasi (dijelaskan) oleh kadens-kadens. Sebuah kodens adalah sebuah kerangka atau formula yang terdiri dari elemen-elemen: harmonis, ritmis, dan (biasanya) melodis, yang menghasilkan efek kelengkapan/kepenuhan yang sementara atau yang permanen/tetap. Barangkali penentu sebuah kadens yang paling penting adalah progresi harmonis adalah sebuah kadens lengkap. Sebuah kadens yang berakhir pada akor yang lain (biasanya dominan, kadang-kadang subdominan) adalah sebuah kadens tak lengkap atau kadens setengah (lihat lagu: *Home on the Range*, kadens lengkap mengakhiri frase-frase pada birama 8 dan 16, dan kadens setengah mengakhiri frase-frase

pada birama 4 dan 12). Dalam analogi dengan kalimat, kadens lengkap itu merupakan titik; kadens setengah merupakan tanda-tanya atau sebuah titi-koma (*semikolon*). Kadens biasanya ditandai oleh sebuah *pause* ritmis.

2. Frase-frase Anteseden dan Konsekuen

Sebuah frase yang berakhir dengan sebuah kadens setengah disebut *frase anteseden*. Ia diikuti oleh sebuah frase, yang disebut *frase konsekuen*, yang berakhir dengan sebuah kadens lengkap (dalam lagu *Home on the Range*, keempat birama pertama merupakan frase anteseden; keempat birama kedua adalah frase konsekuen).

3. Struktur Periode

Jika dua atau lebih frase digabung dalam sebuah wujud yang bersambung sehingga bersama-sama membentuk sebuah unit seksional, struktur demikian disebut *periode* (kedelapan birama yang pertama dari *Home on the Range*, membangun sebuah periode yang teratur dari dua frase-empat-birama).

4. Fraseologi

Struktur frase musik disebut *fraseologi*. Musik tidak seluruhnya terdiri dari frase-frase empat birama yang tertata rapi yang dikelompokkan ke dalam struktur-struktur periode yang teratur. Frase-frase tidak hanya bervariasi secara luas dalam hal ukuran (panjang-pendeknya) tetapi juga bervariasi dalam tingkat kejelasannya. Akibatnya, tidak selalu gampang untuk menentukan di mana sebuah frase berakhir dan di mana frase yang lain berawal. Struktur frase yang beraneka ragam itu mempertinggi keluwesan/kelenturan (*elastisitas*) dan keanekaan dalam musik.

B. Bagian-Bagian Yang Utama

Sesudah struktur frase dan struktur periode, bagian-bagian yang lebih luas (atau panjang) yang berikutnya dari struktur musikal sepatutnya diperhatikan. Tidak ada istilah tunggal untuk menguraikan dan menjelaskan bagian-bagian yang lebih luas ini. Bagian-bagian ini biasanya diacu oleh huruf-huruf (A,B,C, dan seterusnya), seperti yang sudah ditunjukkan di atas, atau mereka diberi nama-nama fungsional (yang akan dijelaskan secara singkat). Dua prinsip yang dipakai untuk membagi sebuah komposisi tunggal ke dalam bagian-bagian yang utama adalah kerangka dua-bagian (*binary*) dan kerangka tiga-bagian (*ternary*).

1. Struktur Dua-Bagian (Biner)

Sebuah karya musik yang terdiri dari dua bagian yang utama dikenal sebagai bentuk dua-bagian (*biner*). Terdapat banyak kemungkinan di dalam satu konsep ini.

Pertama, bentuk tersebut dapat terdiri dari dua bagian yang pada dasarnya memiliki materi yang sama, bagian ataupun entah merupakan suatu perulangan murni ataupun perulangan yang dimodifikasi dari bagian yang pertama. Bentuk sedemikian ditunjukkan dengan formula $A A$ atau $A A'$ (tanda menunjukkan modifikasi dari tema yang sama).

Kedua, bentuk tersebut dapat terdiri dari materi tematis yang sama sekali berbeda, dan dalam hal ini strukturnya ditunjukkan dengan formula AB . Tanpa mengubah bentuk karya yang pada pokoknya biner, salah satu atau kedua bagian tersebut dihilangkan tanpa atau dengan modifikasi. Bentuk yang demikian ditandai dengan formula AAB (yang disebut bentuk-bentuk atau ber-*form*), $AA'B$ atau ABB atau $AA'BB'$.

2. Struktur Tiga-Bagian (*Terner*)

Sebuah komposisi musik dengan bentuk tiga-bagian terdiri dari tiga bagian utama, yang bagian tengahnya berupa sebuah tema yang kontras: A-B-A atau A-B-A'. Sebuah struktur tiga-bagian dalam skala yang lebih luas yang sudah umum dikenal adalah gerakan minuet dari sebuah sonata, sebuah kuartet gesek, atau sebuah simfoni. Minuet ditandai dengan huruf A; bagian tengah yang disebut *trio* ditandai dengan huruf B; dan gerakan kembali ke minuet sekali lagi ditandai dengan A.

3. Bentuk Nyanyian (*Song Form*)

Apabila bagian pertama dari sebuah bentuk tiga bagian yang sederhana diulang (AABA), struktur demikian dikenal sebagai bentuk nyanyian atau *song form* (karena banyak nyanyian rakyat/*folk song* memiliki struktur ini) atau juga dikenal dengan nama biner-berlingkar (*rounded binary*) (jika kita menandai frase-frase yang merupakan bagian-bagian utama dalam lagu *Home on the Range* kita akan memperoleh formula A-A'-B-A' yang merupakan bentuk nyanyian atau biner-berlingkar). Perulangan bagian-bagian yang lebih jauh dalam struktur yang pada dasarnya terner akan menghasilkan skema-skema, seperti: A-A-B-A-B-A dan A-A'-B-A''-B-A''.

4. Bagian-bagian Fungsional

Dalam deskripsi bentuk-bentuk musikal, istilah-istilah khusus diterapkan pada bagian-bagian tertentu yang mendukung suatu tugas tertentu pula di dalam seluruh struktur.

5. Introduksi

Bagian yang muncul pada awal sebuah komposisi dan berfungsi sebagai *prolog* atau *prawacana* (kata pengantar) untuk memasuki bagian yang utama karya tersebut dinamakan

introduksi. Ia tidak selalu harus memperkenalkan materi tematis dari bagian-bagian pokok karya itu (sebagai contoh mengenai introduksi-introduksi yang singkat, lihat karya Schubert yang berjudul *Des Wandern*, *Der Erlkonig*, *Gretchen am Spinnrade*, dan *Good Night*, juga karya Mendelssohn yang berjudul *Songs Without Words*).

6. Eksposisi

Di dalam bentuk-bentuk yang lebih luas/panjang. Bagian yang memuat pernyataan tentang tema-tema pokok disebut *eksposisi*.

7. Rekapitulasi

Perulangan bagian utama dari sebuah komposisi, biasanya sesudah adanya selangan oleh bagian yang kontras, disebut *rekapitulasi*. Pada formula A-B-A, bagian A yang kedua itulah yang disebut rekapitulasi. Rekapitulasi itu dapat berupa perulangan murni dari bagian pokok yang pertama (seperti yang terdapat di dalam *aria da capo*) atau dapat juga berupa perulangan dengan modifikasi (A-B-A').

8. Koda

Istilah *koda* (*coda/conda*) dikenakan pada sebuah bagian yang pendek pada akhir sebuah komposisi. Ia berfungsi sebagai konklusi (penutup) atau *epilog* untuk seluruh komposisi.

9. Transisi, Jembatan (*Bridge*)

Istilah transisi dan *jembatan* (*bridge*) (atau *pasase jembatan*) mengacu pada bagian-bagian yang kurang penting (*skunder*). Fungsinya, biasanya, untuk mengantar suatu perubahan kunci (*modulasi*) dari satu bagian utama sebuah komposisi ke bagian, berikutnya.

10. Episode

Sebuah episode juga merupakan sebuah bagian sekunder dari suatu karya komposisi, yang terpisah dari bagian-bagian utama. Episode, atau yang sering dinamakan juga interlude, biasanya tidak mengandung materi-materi tematis yang pokok; ia sekedar merupakan penyimpangan (*digresi*) dari ide-ide pokok sebuah komposisi. □

③

Bentuk-bentuk Variasi

SEMENTARA prinsip variasi yang didiskusikan pada halaman 86-89 merupakan hal yang berlaku secara luas dalam semua musik, terdapat hal struktural yang pokok dalam sejumlah tipe yang dikenal sebagai bentuk-bentuk variasi.

A. Tema dan Variasi-variasi

Bentuk variasi yang paling umum dikenal sebagai *tema dan variasi* atau *tema dengan variasi-variasi*. Kerangka bentuk ini meliputi dua langkah, sebagai berikut:

1. Ada sebuah pernyataan tentang sebuah tema, biasanya dalam sebuah cara/gaya yang sederhana dan langsung. Tema tersebut, sering berupa sebuah bentuk nyanyian yang sederhana, dapat saja asli milik sang komponis, atau ia dapat juga meminjam suatu tema yang sudah terkenal luas.
2. Tema itu dinyatakan ber-ulangkali, setiap kali dengan beberapa pola modifikasi atau variasi yang diterapkan. Beberapa dari antara variasi-variasi itu, demikian nama yang dipakai untuk pernyataan-ulang itu, dapat mencakup modifikasi yang luas sehingga ide yang asli mengabur. Jalan atau cara-cara variasi ada bermacam-macam: melodis, harmonis, ritmis, metris, tonal, tekstual, dan sebagainya. Ilustrasi pada gerakan pertama dari *Piano Sonata in A Major* karya Mozart, memperlihatkan betapa luasnya sebuah kemungkinan variasi melodis terjadi. Sebagai tambahan, gaya iringan berubah bersama setiap variasi baru.

B. Variasi-variasi yang Sinambung

Struktur dari bentuk variasi yang dikenal sebagai tema dan variasi-variasi dicari-khasi oleh sebuah *pause* yang pasti dan pemisahan antara setiap variasi. Sebuah tipe variasi yang lain, yang agak lebih tua, dikenal sebagai variasi yang sinambung (*continuous variation*). Di sini, tema (sebuah progresi harmonis atau seuntai melodi yang pendek; lihat tema dari *Passacaglia in C Minor* karya Bach, diulang tanpa *pause* antar pernyataan

(*statements*), dan sepanjang tema yang diulang-ulang itu terdapat aliran bahan yang sinambung (terus-menerus). Variasi-variasi yang sinambung ditunjukkan oleh tiga istilah, yaitu: 1) *ground*; 2) *passacaglia*; dan 3) *chanconna*.

1. *Ground*

Bentuk variasi yang dikenal sebagai *ground* adalah, sebagai berikut:

Bentuk variasi yang didasarkan atas sebuah “ground bass”, yang merupakan sebuah tema yang singkat yang muncul pada bass. Sementara tema bass itu dinyatakan berulang kali, sering dengan perubahan yang kecil atau tanpa perubahan, materi-materi lainnya dengan sifat yang secara konstan terus berubah berbunyi di atasnya (di atas bass). Dengan kata lain, prinsip variasi itu tidak aktif di dalam tema melodisnya sendiri, tetapi lebih di dalam bahan-bahan (materi-materi) yang ditambahkan padanya.

2. *Passacaglia*

Istilah *passacaglia* dan *chaconne* sering dicampur adu dan membingungkan. Sebetulnya, pada abad ke-17 dan 18, istilah-istilah ini dipergunakan secara saling-bergantian. Keduanya mengacu pada variasi-va-riasi yang sinambung. Jika ingin dibuat suatu perbedaan, maka perbedaan tersebut adalah bahwa *passacaglia* adalah sebuah tipe “ground” yang di dalamnya materi kontrapungtis dilapiskan pada sebuah tema bass yang berulang kembali. Di dalam beberapa *passacaglia*, tema sesewaktu pindah dari bass ke register lain. Karya Bach yang masyhur untuk organ yang berjudul *Passacaglia in C Minor* merupakan sebuah contoh mengenai bentuk variasi.

3. *Chaconne*

Istilah *chaconne* kadang-kadang diterapkan pada variasi-variasi pada *ground* atau *passacaglia*, seperti yang dijelaskan di atas. Pada tipe *chaconne* yang lain, bagaimanapun, terdapat progresi akor yang berulang yang di atasnya dilapiskan melodi-melodi yang berubah dan materi-materi kontrapungtis. Karya

Bach, yaitu *Chaconne* dari *Partita No. 2 in D Minor* untuk violin tanpa iringan, adalah sebuah contoh yang masyhur tentang bentuk chaconne ini. □

④

Bentuk-bentuk Bagian yang Lebih Luas

KARYA-KARYA tunggal dan gerakan-gerakan dari sonata-sonata, sita-suita, dan bentuk-bentuk gabungan/jamak (*compound*) yang lain biasanya dirakit berdasarkan satu kerangka atau lebih, yang masing-masingnya lebih kompleks dibanding struktur-struktur

yang sudah dijelaskan di muka. Meskipun bukan hal yang utama bagi Anda untuk menguasai setiap rincian dari struktur-struktur yang lebih kompleks, Anda seharusnya mengakrabi keseluruhan kerangka itu.

A. Bentuk-bentuk Tiga-Bagian yang diperluas

Anda sebenarnya telah memiliki pengalaman menyimak bentuk-bentuk terner yang diperluas yang terdiri dari tiga bagian utama, yaitu: A-B-A. Di dalam bentuk terner yang diperluas, yang sering dinamakan juga bentuk nyanyian dengan trio (*song form with trio*), setiap bagian utama secara sendiri-sendiri merupakan se-buah struktur biner atau terner yang sederhana (lebih pendek). Sebuah contoh mengenai bentuk terner yang diperluas itu adalah gerakan kedua (Scherzo dan Trio) dari karya Haydn yang berjudul *Quartet in E Flat Major, no. 2* (Gesek). Di sana terdapat empat tema, yang bermula seperti yang diperlihatkan dalam ilustrasi, berikut ini.

(contoh d ini sama dengan c tetapi dalam kunci yang berbeda)

Keempat tema itu mengawali bagian-bagian yang memiliki struktur, sebagai berikut:

Scherzo (A) Trio (B) Scherzo

(A) A : $\left. \begin{array}{|l|} \hline | \\ \hline \end{array} \right|$: b a : $\left. \begin{array}{|l|} \hline | \\ \hline \end{array} \right|$ c : $\left. \begin{array}{|l|} \hline | \\ \hline \end{array} \right|$ d c : $\left. \begin{array}{|l|} \hline | \\ \hline \end{array} \right|$ a b a $\left. \begin{array}{|l|} \hline | \\ \hline \end{array} \right|$

] Tanda-tanda ulang (: dan :) berarti bahwa bagian scherzo akan dimainkan, seperti ini:
a a b a b a , dan bagian trio dimainkan sebagai berikut: c c d c d .

Scherzo dengan sendirinya sebuah bentuk nyanyian (atau bentuk *biner-berlingkar*=*rounded binary*). Trio dengan sendirinya juga sebuah bentuk nyanyian. *Scherzo* yang dimainkan kembali tapi tanpa ulangan, berbentuk tiga-bagian (*ternary*) yang sederhana. Ketiga bagian utama, *schærzi* – *trio* – *schærzo*, membentuk sebuah bentuk/struktur tiga-bagian yang diperluas (*expanded ternary*). Yang harus diperhatikan adalah bahwa tema a dan b sama/mirip , bahwa tema c dan d juga hampir sama, dan kedua pasangan itu menimbulkan kontras.

B. Bentuk-bentuk Rondo

Sejumlah kerangka struktural termasuk dalam bentuk-bentuk rondo (*rondo forms*). Hal yang dasariah pada bentuk-bentuk rondo adalah perulangan tema pokok yang hadir secara

bergantian dengan satu atau lebih tema bawahan. Setiap tema pada dasarnya boleh saja berupa sebuah bentuk nyanyian yang pendek atau sebuah bentuk biner atau terner yang sederhana. Sementara tema utama (A) hampir selalu muncul tanpa modifikasi dalam kunci tonis, tema-tema yang lainnya (B, C, dan yang lainnya) biasanya muncul dalam kunci yang kontras. Tema-tema dari struktur Rondo yang mana saja dapat saja dipisah oleh episode-episode atau transisi-transisi yang terdiri dari bahan-bahan non tematis (atau yang kurang tematis). Dalam pengertian tertentu, kerangka Rondo (dan dalam kenyataannya sering disebut *rondo pertama* (*first rondo*), tetapi karena di situ hanya terjadi satu kali pengulangan tema pokok, sesungguhnya ia tidak dapat dimasukkan ke dalam kategori ini.

1. Rondo yang Sederhana

Bentuk rondo yang paling sederhana (terlepas dari bentuk terner yang sederhana) adalah bentuk yang memiliki hanya dua ide tematis (A dan B) yang saling bergantian: A B A-B-A. Contoh-contoh untuk kerangka ini adalah gerakan-gerakan ketiga dan keempat dalam *Quartet in E Flat Major*, karya Haydn.

2. Rondo Kedua

Barangkali bentuk rondo yang paling umum adalah kerangka A-B-A-C-A, yang berisi dua tema bawahan (Subordinat), yaitu B dan A, yang bergantian dengan tema utamanya. Struktur yang demikian disebut *rondo kedua* (*second rondo*). Sebuah contoh yang menerangkan prinsip rondo pada umumnya dan rondo kedua pada khususnya adalah gerakan kedua dari *Sonata in G Major* (piano) karya Beethoven.

Tema pokok (A) merupakan sebuah bentuk nyanyian dengan kerangka a-a'-b-a''-a'''.

Sebuah transisi pada birama delapan yang bermo-dulasi dari kunci G ke kunci D dengan materi, sebagai berikut:

Tema kedua (B) kemudian muncul dalam kunci dari dominan (D mayor).

Sebuah transisi yang pendek yang lain, yang menawarkan ritme dari tema utama, membawa kita kembali ke kunci G tempat tema utama (A) sekali lagi dinyatakan dalam

keseluruhannya. Tema ketiga (C) tiba-tiba muncul sesudah konklusi dari A. Tema ini hadir dalam kunci C Mayor.

Pada bagian akhir dari C, sebuah modulasi muncul kembali dalam kunci G, tempat tema utama hadir untuk terakhir kalinya. Sebuah koda yang singkat yang terdiri dari 13 birama, yang memakai ide tema utama, menutup gerakan. Dengan demikian, kita mendapatkan sebuah kerangka utuh sebuah rondo sebagai berikut:

Tema : A tr. B tr. A C A koda
Kunci : G D G C G G

3. Rondo Ketiga

Bentuk-bentuk rondo yang paling rumit dan luas adalah kerangka A B A C A B A. Seperti rondo kedua yang diterangkan di atas, ia memiliki juga dua tema bawahan (subordinat) yaitu B dan C, tetapi ia juga memiliki pernyataan-pernyataan yang lebih jauh mengenai A dan B. Tema pokok (A) biasanya tampil tanpa modifikasi dan dalam kunci tonika. Tema kedua (B) pertama kali muncul dalam kunci dominan dan untuk kedua kalinya muncul dalam kunci tonika. Ide dari struktur demikian dengan cepat dapat dikenal dalam karya piano oleh Schumann, *Furchtenmachen* (*Frightening No. 11 dari Kinderszenen*), yang merupakan miniatur rondo ketiga dari tema-tema yang sangat singkat dari karya Beethoven yang berjudul *Sonata in E Major, No. 1* (piano), merupakan sebuah contoh yang bagus untuk sebuah rondo ketiga yang lebih panjang.

Pada struktur rondo ketiga yang lebih panjang apabila bagian tengahnya (C) pada dasarnya bukan merupakan sebuah tema yang berbeda tetapi hanya sekedar sebuah pengembangan dari A dan/atau B, maka bentuk yang demikian disebut sebagai *rondo-allegro* atau *rondo-sonata*. Gerakan terakhir dari karya komposisi Beethoven yang berjudul *Concerto No. 5 in E Flat Major for Piano and Orchestra* (*Emperor*) merupakan sebuah contoh untuk bentuk rondo-allegro.

C. Bentuk Sonata-Allegro

Yang paling luwes dan tentunya yang paling kompleks dari semua kerangka struktural yang dasarnya adalah suatu kerangka yang disebut bentuk *sonata-allegro* (atau secara singkat, *bentuk sonata*). Ia juga sering dikenal sebagai bentuk gerakan pertama (*first movement form*) karena ia paling umum dipakai sebagai gerakan pertama dari sonata-sonata; tetapi ia cukup sering juga digunakan sebagai bentuk pada gerakan-gerakan lambat dan pada gerakan terakhir. Bentuk *sonata-allegro*

merupakan sebuah struktur tiga bagian yang luas yang terdiri dari tiga bagian pokok:

A	B	C
<i>Eksposisi</i>	<i>Pengembangan</i>	<i>Rekapitulasi</i>

Setiap pembagian pokok ini diuraikan lagi ke dalam sejumlah bagian tematis dan fungsional.

a. *Eksposisi*

Eksposisi dari bentuk *sonata-allegro* memuat tema-tema pokok dari gerakan itu. Berapa pun jumlah tema dapat dimasukkan, tetapi dalam struktur klasikal yang sederhana — yang diterima sebagai aturan — hanya ada dua atau tiga tema.

- *Tema pokok*

Tema pokok biasanya bersifat penuh semangat dan kuat, yang memuat pola-pola ritmis dan melodis yang dikenal sebagai motif-motif. Tema pokok ini dimainkan dalam kunci tonis (yang meru-pakan kunci dari gerakan ini). Ia dapat terdiri dari satu atau beberapa ide tematis.

- *Jembatan (bridge)*

Yang menyusuli bagian yang memuat tema atau tema-tema pokok, adalah sebuah bagian fungsional yang disebut *bridge* atau *pasase bridge*, yang bermodulasi ke kunci yang kontras. Jika gerakan berada dalam kunci mayor, maka kunci yang kontras itu ada pada dominan. Jika gerakan berada dalam

kunci minor, kunci yang kontras itu mungkin saja merupakan mayor relatifnya (satu *terts* kecil lebih tinggi dari tonika, yang memiliki tanda mula yang sama dengan kunci mayornya).

- *Tema Bawahan (Subordinat)*

Bagian pokok yang kedua dalam eksposisi disebut *tema bawahan (subordinat)* atau tema kedua. Seperti halnya bagian tema utama, ia mungkin saja terdiri dari lebih dari satu ide tematis. Seluruh bagian ini berada dalam kunci yang kontras (lain), yaitu: do-minan atau mayor relatif. Tema atau tema-tema dari bagian sub-ordinat ini biasanya lebih liris dan berciri nyanyian (*songlike*) daripada tema-tema yang ada di dalam bagian utama.

- *Tema Penutup*

Eksposisi biasanya berakhir dengan sebuah bagian yang pendek yang disebut: *tema penutup (closing theme)* atau *codetta (codetta)*. Bagian ini memiliki sendiri satu atau beberapa tema, atau ia boleh mengacu pada tema-tema yang sudah dihadirkan pada bagian-bagian tema utama atau bagian-bagian tema bawahan. Ia berfungsi menutup bagian eksposisi.

b. *Pengembangan*

Salah satu hal-hal yang istimewa dari bentuk *sonata-allegro* adalah bagian pengembangan (*development section*), bagian ini menampilkan dalam bagian atau semua tema yang ditampilkan dalam bagian eksposisi. Bagaimanapun, tema-tema tersebut tidak biasa dihadirkan secara utuh tetapi dipecah-pecah ke dalam motif-motif; mereka menjelajah di antara register-register yang berbeda dan dimainkan dengan

instrumen-instrumen yang bervariasi (dalam komposisi-komposisi orkestral), di masukkan dalam kunci yang berbeda, dan ada ukuran panjang yang baku untuk bagian pengembangan itu, tidak ada kunci-kunci khusus, dan tidak ada pula praktis-praktis konvensional menyangkut bahan-bahan yang dipergunakan. Jelasnya, prinsip-prinsip modifikasi dan variasi hadir secara kuat dalam bagian pengembangan ini.

c. *Rekapitulasi*

Rekapitulasi pada dasarnya merupakan sebuah pernyataan kembali bagian ekspososo, tetapi dengan modifikasi-modifikasi tertentu. Perbedaan penting antara bagian bahwa bagian-bagian tema bawahan dan tema penutup dalam rekapitulasi berada dalam kunci tonika bukan dalam kunci yang kontras. *Pasase jem-batan* dipertahankan, tetapi ia tidak membentuk kunci baru di dalam rekapitulasi.

Koda

Kode, sebuah bagian penutup untuk keseluruhan gerakan, kadang-kadang dipakai juga. Ia dapat berupa sebuah epilog yang ringkas, atau berupa sebuah bagian yang lumayan luas dari gerakan (seperti pada gerakan pertama dalam komposisi Bach yang berjudul *Symphony No. 5 in C Minor*).

Introduksi

Introduksi, seperti halnya koda, bukan merupakan bagian yang pokok dalam struktur *sonata-allegro*. Apabila ia dipakai untuk membuka sebuah gerakan (misalnya, karya Haydn berjudul *Symphony No. 97 in C Major*, gerakan pertama) ia berada dalam tempo yang lambat. Ia tidak selalu harus

memuat bahan tematis yang dipergunakan di dalam bagian eksposisi.

D. Struktur Keseluruhan

Demi memperoleh suatu pandangan yang menyeluruh mengenai kerangka dasar dari struktur *sonata-allegro*, marilah kita mengamati gerakan pertama dari *Symphony no. 40 in G Minor* karya Mozart (Gerakan kedua dan keempat dari simfoni ini juga berbentuk *sonata-allegro*).

Dari kelima ide tematis yang ada, yang pertama (a) dipergunakan secara sangat luas dan menonjol. Tidak terdapat introduksi di sana. *Koda*-nya sepanjang 12 birama yang pendek pada bagian tema penutup. Bagian pengembangan menggunakan secara khusus materi te-ma pokok beredar dalam beberapa kunci.

Kerangka struktur *Symphony No. 40 in G Minor* karya Mozart

Bagian <i>EKSPOSISI</i>	Materi (huruf menunjukkan tema, p.)	Kunci	Ukuran (dalam birama) 100
T. P.	a	G Minor	20
<i>Bridge</i>	A b c	G Minor ke Bes mayor	23
T. B.	d	Bes Mayor	22
T. Pn.	E a	Bes Mayor	35
<i>PENGEMBANGAN</i>	a	Fis Minor, beberapa kunci lain, kembali ke G minor	64
<i>RAKAPITULASI</i>			135
T. P.	a	G minor	19

Bridge	a b c	G minor, Es mayor, G minor	43
T. B.	d	G minor	27
T. Pn. & koda	E a	G minor	46

Keterangan: T.P (Tema Pokok)
T.B. (Tema Bawahan)
T.Pn. (Tema Penutup)

Di sini ada beberapa saran demi pendalaman bentuk dari gerakan ini. Pertama, akrabilah dahulu ide-ide tematis, kedua, ikutilah gerakan dari awal hingga akhir, tandailah tema-tema ketika Anda menyimaknya. Ketiga, dengarkanlah lagi, sambil mengikuti grafik (*chart*) di atas (kerangka struktural) sebagai panduan dalam mengenali berbagai bagian. Akhirnya, sesudah mendengarkannya berulang-ulang, pusatkanlah perhatian pada bentuk secara keseluruhan tanpa mempergunakan panduan-panduan tematis atau struktural.

Perlu ditekankan di sini, bahwa bentuk *sonata-allegro* itu, mungkin lebih daripada kerangka bentuk yang lainnya, merupakan sebuah konsep/gagasan yang sangat luwes/fleksibel, bukan sebuah formula yang kaku. Dengan demikian, Anda tidak perlu merasa terganggu atau bingung jika menjumpai sebuah gerakan dari sebuah sonata, kuartet, atau simfoni yang me-nyimpang dari kerangka yang umum dalam satu atau beberapa hal. Tiap-tiap bagian tematis dapat berisi beberapa tema atau penggalan-penggalan tematis; sang komponis dapat memilih untuk mengubah kunci-kunci dan bahan-bahan secukupnya, tidak hanya dalam bagian pengembangan, tetapi juga dalam bagian eksposisi dan rekapitulasi.

E. Bentuk Sonatin (Sonatina)

Istilah sonatin (*sonatina* atau *sonatine*) berarti sebuah sonata yang lebih pendek (sonata kecil); ia lebih ringkas dan kurang penuh/padat dibandingkan dengan sonata biasa. Istilah ini dikenakan pada sebuah bentuk gerakan-tunggal bila bagian pengembangan dihilangkan atau bila bagian pengembangan itu diganti oleh sebuah episode yang singkat antara bagian eksposisi dan rekapitulasi. □

⑤

Bentuk-bentuk Kontrapungtis yang Pokok

BENTUK-BENTUK yang sudah dijelaskan pada bab-bab terdahulu adalah struktur-struktur seksional. Bentuk-bentuk jenis yang lain, yang dikenal sebagai bentuk-bentuk kontrapungtis (*contrapuntal forms*), akan dibicarakan dalam bab ini. Berbeda dari bentuk-bentuk lain yang didasarkan pada pembagian-pembagian seksional, bentuk kontrapungtis ini didasarkan pada prosedur-prosedur kontrapungtis tertentu. Tekstur-tekstur kontrapungtis atau polifonis kadang-kadang dipakai di dalam

gerakan-gerakan sonata, ben-tuk-bentuk nyanyian, variasi-variasi, dan sebagainya; tetapi kita sekarang terutama memberi perhatian pada bentuk-bentuk yang secara khusus/ eksklusif kontrapungtis.

A. Kanon

Kanon (*canon*) merupakan salah satu dari bentuk-bentuk kontrapungtis yang elementer. Ia merupakan tipe yang sangat tua, kurang lebih sudah berumur 600 tahun. Bentuk ini terdiri dari dua suara atau lebih, yang membawakan melodi yang sama suara atau lebih, yang membawakan melodi yang sama namun tidak dimulai pada saat yang sama, prinsip kanon digambarkan lewat contoh, berikut ini:

Perhatikan bahwa kedua suara menghadirkan melodi yang sama, tetapi dalam waktu yang berbeda (sebuah cara yang disebut imitasi), dan bahwa suara kedua, yang mengawali melodi itu satu birama sesudah melodi yang pertama, terletak satu oktaf lebih rendah. Hal ini dapat diumpamakan dengan dua orang yang berjalan dengan langkah yang sama tetapi yang satu ketinggalan beberapa langkah di belakang yang lainnya. Di dalam kanon-kanon, ketertinggalan dalam hal waktu antara suara-suara itu dapat terentang dari satu-dua ketukan (*beat*)

hingga beberapa birama. Lebih jauh, perbedaan ketinggian nada antara suara-suara meliputi unisono (suara-suara yang dimulai pada nada yang sama) hingga perbedaan satu oktaf atau lebih. Satu kali kaitan-kaitan dan nada dihadirkan, unsur-unsur tersebut tetap konstan sepanjang kanon.

1. Round (Lingkaran)

Sebuah jenis khusus dari kanon vokal, yang tentu akrab bagi semua orang, adalah *round* (lingkaran). Ia terhitung sebagai sebuah nyanyian yang pendek dan sederhana. Apabila setiap suara pada gilirannya mencapai akhir melodi, ia memulai kembali bahagiannya. Pada abad ke-17 dan 18, kanon-kanon seperti ini disebut *catches*; mereka populer secara khusus di Inggris. Bentuk-bentuk round yang terkenal luas, adalah: *Three Blind Mice*, *Row, Row, Row Your Boat*, *Frere Jacques*, dan *Merrily, Merrily* (lihat ilustrasi yang disertakan di sini mengenai *round* empat suara karya Purcell).

2. Inversi

Sebuah peralatan kontrapungtis yang dikenal sebagai inversi kadang-kadang dipakai untuk kanon-kanon. Suara kedua bergerak dalam interval-interval yang sama dengan suara

yang pertama tetapi dengan arah yang berlawanan. Kanon-kanon demikian dikenal sebagai *mirror canon* (kanon cermin, kanon pantul; maksudnya: suara yang kedua itu menjadi seperti pantulan atau bayangan dalam cermin dari suara pertama). Dalam contoh berikut ini, suara yang pertama berawal dengan bergerak ke atas dalam terts-terts, suara yang kedua meniru yang pertama tapi bergerak ke arah bawah dalam terts-terts juga, dan seterusnya.

3. Retrograsi

Apabila sebuah melodi dimainkan terbalik dari belakang ke depan (mundur), prosedur itu dikenal sebagai *gerakan retrograsi*. Kanon-kanon, seperti yang berikut ini, yang mempergunakan prosedur ini, dinamakan *cencrizan* atau *crab canon*.

4. Augmentasi

Alat yang dengannya sebuah melodi ditiru oleh sebuah suara yang kedua, yang bergerak dalam nada-nada yang dalam perbandingannya lebih panjang, dikenal sebagai *augmentasi* (penambahan). Dalam kanon dengan augmentasi berikut ini, kedua suara dimulai secara bermacam-macam (serentak) tetapi suara yang lebih rendah bergerak dalam nada-nada yang nilainya dua kali nilai nada suara pertama, untuk men-ciptakan suatu suasana seperti “kelinci-dan-kura-kura” (maksudnya: ada kontras antara yang berjalan cepat — kelinci/suara pertama — dan yang berjalan lamban — kura-kura/suara yang kedua).

5. Kanon ganda (*Double Canon*)

Masih ada satu tipe lagi dari kanon yang disebut *kanon ganda* (*double canon*) yang terdiri dari dua melodi yang berlainan yang bergerak secara serentak, tiap suara ditiru secara kanonis oleh suara yang satu lagi, dengan empat suara secara keseluruhannya. Prelude *coral* karya Bach *In Dulci Jubilo* untuk organ merupakan sebuah contoh yang baik mengenai kanon ganda ini.

B. Fuga

Barangkali bentuk kontrapungtis yang paling penting adalah *fuga*. Di dalam fuga, jumlah suara (bagian/*part* dapat saja tiga atau lima atau lebih. Seperti kanon, fuga dapat ditulis untuk medium instrumental maupun medium vokal, atau, kadang-kadang malah kombinasi kedua-duanya (misalnya, karya Bach berjudul *Mass in B Minor, Kyrie*).

Subjek fuga berisi motif-motif ritme dan melodis yang membuatnya mudah dikenal. Subjek itu disuarakan oleh satu

suara saja. Sebuah suara yang kedua kemudian menyatakan tema itu pada satu kuint lebih tinggi (atau satu kuart lebih rendah). Inilah yang dinamakan jawaban (*answer*). Sebuah suara yang ketiga kemudian masuk membawa tema, dan sebuah suara keempat membawakan jawaban, dan begitu seterusnya sampai semua suara masuk secara lengkap. Sementara tema atau jawaban dinyatakan, suara atau suara-suara yang sudah masuk berlanjut dengan kontrapung yang lain. Kontrapung yang muncul secara konsisten dengan tema atau jawaban (sesudah pernyataan pertama tentang subjek) disebut kontra-subjek (*counter-subject*). Subjek, jawaban, dan kontra-subjek dari *Fugue in C Minor* (No. 2 dalam *The Well-Tempered Clavier* karya Bach) diperlihatkan dalam contoh, berikut:

Sesudah sebuah episode yang pendek sepanjang dua birama, suara yang ketiga masuk membawakan subjek. Subjek itu dinyatakan berulang kali dalam suara yang satu sesudah yang lain sepanjang fuga itu. Pasase-pasase yang tidak memuat pernyataan tentang subjek disebut *episode-episode*. Ketika menyimak sebuah fuga, Anda tentu senang mengidentifikasi subjek dengan pemunculannya masing-masing dalam suara-suara atau bagian-bagian tekstur yang berbeda.

C. Prelude Koral

Teknik yang tertua dalam musik kontrapungtis adalah prosedur penulisan kontrapung (yaitu, penambahan sebuah melodi) pada sebuah nyanyian yang mengasyikkan yang disebut sebuah *cantus firmus*. Beberapa dari melodinya dipinjam dari nyanyian Gregorian; yang lainnya berupa lagu-lagu populer. Gerakan reformasi membawa sejumlah *beat* melodi-melodi *hymne* yang disebut koral (*chorale*). Koral-koral itu dahulu dinyanyikan oleh umat/jamaat dan dipakai juga sebagai *cantus firmus* untuk organ yang disebut *prelude-prelude koral* (*chorale preludes*) yang dipakai dalam upacara gereja Lutheran. *Cantus firmus* itu biasanya menonjol dalam prelude-prelude koral karena nilai-nilai notnya yang lebih panjang, sementara “rajutan” kontrapung sekelilingnya bergerak dalam ritme yang lebih hidup. Di sini ada nyanyian koral berjudul *Christ lag in Todesbanden* (*Christ Lay in the Bonds of Death*) yang dipakai Bach sebagai *cantus firmus* dalam prelude koral yang hebat dengan judul yang sama. Di dalam prelude-prelude koral, seperti: *O Mensch, bewein dein Sunde gross* dan *Das alte Jahr vergangen ist*, *cantus firmus*, diberi hiasan yang bukannya sekadar bergerak dalam nada-nada yang panjang dan ditahan. Kadang-kadang ada introduksi-introduksi dan interlud-interlud kontrapungtis antara frase-frase dari melodi koral, seperti dalam *Wachet auf*.

D. Bentuk-bentuk Polifonis Religius (Vokal)

Dua bentuk polifonis yang penting adalah *Miss* dan *Motet*. Keduanya merupakan contoh musik liturgis (yaitu, digubah untuk fungsi dalam bagian-bagian yang integral dari upacara Gereja).

1. Misa

Latar polifonis dari *Ordinary of the Mass* berisi bagian-bagian pokok yang didasarkan pada teks liturgis: a) *Kyrie*; b)

Gloria; c) *Credo*; d) *Sanctus* (termasuk *Benedictus*); dan d) *Agnus Dei*. Judul-judul bahasa Latin ini merupakan kata-kata pertama dari teks-teks yang sesuai. Misa zaman Renaissance biasanya terdiri dari hanya kelima bagian ini (misalnya, dalam *Miss Brevis* gubahan Palestrina). Kemudian selanjutnya, kelima bagian ini sering dibagi-bagi lagi menjadi bagian-bagian (seksi-seksi) atau gerakan-gerakan (misalnya, *Mass in B Minor* karya Bach).

2. Motet

Dalam perbandingan, *motet* dari abad ke-15 dan 16 merupakan komposisi polifonis yang pendek, dan biasanya hanya untuk vokal (*a cappella*). Ia biasanya memanfaatkan imitasi kontrapungtis dari beberapa ide tematis yang pendek. Teksnya, dalam bahasa Latin, adalah religius — seringkali Biblis — tetapi bukan dari *Ordinarium Misa*. Motet mungkin saja berupa komposisi *cantus firmus* yang didasarkan pada nyanyian Gregorian atau mungkin saja terdiri dari kontrapung “bebas” yang seluruhnya asli dari sang komponis.

E. Bentuk-bentuk polifonis Duniawi

Dalam abad ke-16 berkembang suatu kepuustakaan vokal dengan sifat duniawi (sekuler), sejajar dengan kepustaan/khasanah musik liturgis yang hebat.

1. Madrigal

Musik polifonis untuk empat suara atau lima suara dengan teks duniawi dalam bahasa pergaulan dikembangkan di Italia dan Inggris. Komposisi-komposisi ini tidak memiliki struktur bagian yang baku. Karya demikian memiliki tekstur kontrapungtis yang di dalamnya imitasi bukan merupakan suatu aturan yang dipakai secara luas.

2. Chanson dan Lied

Kata *Chanson* (Prancis) dan *Lied* (Jerman) sekadar berarti nyanyian. Chanson polifonis dan Lied polifonis dari zaman Renaissance merupakan pasangan-pasangan Perancis dan Jerman untuk *madrigal-madrigal* Italia dan Inggris. Di dalam semua musik sekuler ini puisi dan musik berpadu menciptakan karya-karya yang sangat cantik. □

⑥

Bentuk~bentuk Bebas

DI DALAM kategori “bentuk-bentuk bebas” terdapat banyak istilah umum tidak berkaitan baik de-ngan sebuah struktur seksional (seperti dalam *sonata-allagro*, bentuk nyanyian, dan ternier) maupun dengan sebuah tekstur polifonis (seperti dalam: fuga, kanon, dan motet). Walaupun setiap komposisi tunggal dalam kategori bentuk bebas dalam dirinya terdapat sebuah kerangka struktural yang pasti, jelas, konvensional, namun nama bentuk itu tidak berlaku untuk satu pun. Dalam beberapa hal istilah itu mempunyai konotasi sebuah gaya (*style*).

A. Toccata

Toccata biasanya ditulis untuk instrumen keyboard (organ, harpsikord, piano). Karena tidak memiliki ske-ma struktural

yang baku, ia biasanya berisi pasase-pasase atau seksi-seksi yang berubah dalam hal tangga nada, figurasi (bahan-bahan pola), bahan-bahan akor, dan tekstur-tekstur kontrapungtis, Toccata dapat saja menjadi sebuah bahan pertunjukkan yang cemerlang. Dimainkan dalam tempo, ritme, birama yang bebas, ia sering menyampaikan kesan-kesan improvisasi; yaitu sebuah efek tanpa tujuan, efek bertualang, seolah-olah sang pemain sedang “mendandani” ketika ia bermain. Toccata-toccata biasanya tidak memiliki organisasi tematis yang sentral.

B. Prelude

Sebuah bentuk yang berhubungan erat dengan toccata adalah *prelude*. Aslinya, ia merupakan sepotong karya yang dimaksudkan sebagai sebuah introduksi (seperti, untuk sebuah upacara, seremoni, atau untuk musik seperti *suita*). Kemudian, ia menjadi sebuah karya yang terpisah tanpa kaitan dengan hal lain (misalnya, beberapa prelude piano oleh: Chopin, Rachmaninoff, Scriabin, dan lain-lainnya). Prelude biasanya merupakan sebuah karya yang penek. Ia dapat bersifat polifonis, homofonis, atau terdiri dari tekstur-tekstur non melodis (*prelude koral* yang telah dibicarakan pada bab sebelum ini merupakan sebuah *genre* sendiri). Prelude tidak memiliki perangkat kerangka bagian, meskipun, sekali lagi, ada juga prelude tunggal yang memiliki struktur yang jelas, dan konvensional (misalnya, *Preludes No. 1, 4, 5, 7, 20* karya Chopin). Seperti toccata, ia juga kadang-kadang merupakan sebuah bentuk penyajian yang brilian.

C. Fantasia dan Capriccio

Istilah-istilah ini, keduanya menunjukkan sifat sebuah komposisi yang riang dan bebas, agak kurang seragam maknanya dibanding toccata dan prelude. Pada zaman Renaissance, istilah fantasia dan capriccio sering dipakai sebagai judul untuk karya-karya dengan terstruktur kontrapungtis yang ketat, bahkan komposisi-komposisi seperti fuga. Kemudian, karakter improvisasi-onal dari fantasia dan capriccio menjadi lebih menonjol.

D. Karya-karya Watak (Karakter)

Dalam abad ke-19 sejumlah besar istilah deskriptif mulai berlaku secara umum, teritinya untuk komposisi-komposisi untuk piano. Judul-judul di bawah ini biasanya menyampaikan suasana atau gaya yang penting tetapi tanpa prinsip struktural. Istilah yang paling umum dalam kategori ini: *album leaves*, *arabesque*, *bagatelle*, *ballade*, *caprice*, *fantasy* (*fantasia*, *fantasie*, *fancy*), *Impromptu*, *intermezzo*, *moment musical*, *nocturne* (*lagu malam*), *novelette*, *rhapsody*, *romance* (atau *romanza*), dan *song without word* (*nyanyian tanpa kata-kata*).

E. Lamentasi (*Lament*, Nyanyian Ratapan)

Sebuah kelompok bentuk yang lain yang dikenal sebagai karya watak memuat komposisi-komposisi dengan watak/karakter sedih dan penuh ratapan, seperti: *lament* (atau *lamento*, *lamentatio*), *elegy*, *plainte*, *threnody*, dan *tombeau*.

F. Etude

Sebuah tipe khusus dari bentuk bebas, khususnya termasuk khasanah milik abad ke-19, adalah *etude* atau *study*, yang dirancang untuk meningkatkan teknik permainan. Bagaimanapun, etude tidak hanya sekedar latihan jemari, tetapi

merupakan sebuah komposisi dengan nilai artistis yang pantas untuk pertunjukan-pertunjukan konser.

G. Judul-judul Deskriptif

Karya-karya instrumental dengan judul-judul deskriptif merupakan bentuk-bentuk bebas yang menyampaikan ide atau suasana perasaan dari judulnya. Beberapa contoh masyhur mengenai musik dengan judul deskriptif, adalah: *The Bells* oleh William Byrd, *La Poule (The Hen)* oleh Rameau, *Evening, Soaring*, dan *Whims* oleh Schumann, *La Cathedrale Engloutie (The Sunken Cathedral)* oleh Debussy, dan *Jeux d'Eau (Fountains)* oleh Ravel.

H. Puisi Simfonis

Karya-karya dengan gerakan tunggal untuk orkes yang membawa judul-judul deskriptif disebut puisi *simfonis* atau *puisi lagu*. Contoh-contoh untuk bentuk ini dicantumkan pada akhir bab ini (lihat pembahasan mengenai musik simfoni halaman 139-150. Musik deskriptif secara umum akan dibicarakan lebih jauh pada halaman 179-182). □

⑦

Struktur~struktur Campuran (Jamak)

SEJAUH ini, dalam bagian mengenai bentuk musikal, kita berbicara secara khusus mengenai kerangka-kerangka struktural dasar dari komposisi-komposisi atau gerakan-gerakan tunggal. Sekarang kita akan memberi perhatian pada struktur-struktur campuran atau ganda yang terdiri dari lebih dari satu gerakan. Sebuah gerakan (*movement*) adalah sebuah komposisi yang dapat disimak sebagai sebuah karya yang lengkap dan bebas dalam dirinya, tetapi yang membentuk sebuah bagian dari komposisi-komposisi yang lebih luas seperti sonata-sonata, suite-suite, simfoni-simfoni, dan sebagainya. Gerakan-gerakan diacu berdasarkan tempo (gerakan cepat, gerakan lambat, *allergo*, *andante*, dan lain

sebagainya) dan oleh urutan posisinya (gerakan pertama, gerakan kedua, gerakan terakhir atau *finale*).

A. Sonata

Istilah “bentuk sonata” secara umum dipakai dalam arti struktur *sonata-allegro* gerakan tunggal. Dalam bab ini kita berbicara mengenai bentuk sonata sebagai satu keseluruhan, dan kerangka umum dari gerakan-gerakannya. *Sonata* adalah sebuah konsep struktural yang jamak yang dipergunakan dalam sejumlah medium: sonata solo (untuk violin, cello, flute, klarinet, dan lain-lain, biasanya dengan iringan piano), sonata piano, kuartet gesek dan ansambel-ansambel musik kamar yang lain, simfoni, dan konserto.

Sonata merupakan sebuah istilah yang pada suatu masa dipakai untuk karya-karya instrumental yang terpisah-pisah. Ia berarti sebuah komposisi yang dimainkan pada satu instrumen atau lebih, sebagai lawan dari komposisi yang dimaksudkan untuk dinyanyikan. Kemudian, istilah itu memiliki arti yang lebih khusus. Ada dua tipe sonata yang pokok, yaitu: 1) Sonata Barok, yang populer pada akhir abad ke-17 dan paruh pertama abad ke-18; dan 2) Sonata Klasik, yang membangun sebuah kerangka struktural yang umum yang dijumpai dalam musik instrumental dari pertengahan abad ke-18 hingga sekarang. Kerangka keseluruhan dari sonata menjadi sasaran banyak penyimpangan dari “aturan”.

1. Sonata Barok

Struktur sonata yang paling umum pada periode akhir Barok (seperti yang terlihat dalam karya-karya dari Bach, Handel, Corelli, Vivaldi, dan yang lainnya) adalah sebuah kerangka empat-gerakan yang berlainan antara gerakan lambat dan gerakan cepat, seperti: L C L C; L=Lambat, C=Cepat.

Struktur dan gaya dari gerakan-gerakan individual tidak dibakukan, tidak juga tipe-tipe struktural yang dipakai lebih kemudian (sonata-allegro, minuet dan trio, rondo, dan sebagainya). Sonata Barok sering lebih bersifat polifonis daripada homofonis.

2. Sonata Klasik

Pada akhir abad ke-18 Sonata Klasik dianggap sebagai sebuah kerangka struktural yang lebih baku. Ia menjadi sebuah bentuk yang pada umumnya terdiri dari tiga empat gerakan.

Gerakan Pertama

Gerakan pertama merupakan gerakan dalam tempo cepat. Ia ber-ada dalam kunci tonis (tonika); yaitu kunci dari sonata secara keseluruhan. Ia biasanya berbentuk sonata-allegro. Perkecualian yang menarik adalah gerakan pertama dari karya Beethoven *Moonlight Sonata in C Sharo Minor* (piano), No. 2; dari karyanya yang lain, *Sonata in A Flat Major* (piano), dan dari karya Mozart yang berjudul *Sonata in A Major* (piano), K.331.

Gerakan kedua

Gerakan kedua biasanya dalam tempo lambat, dalam kunci yang berlainan (yang paling umum adalah kunci dominan). Sejumlah kerangka struktural yang berbeda dipakai untuk gerakan lambat: sonata-allegro, tema dan variasi-variasi, sonatin, biner, terner, dan kadang-kadang salah satu bentuk rondo.

Gerakan ketiga

Jika sebuah sonata memiliki empat gerakan, bentuk minuet dan trio (atau scherzo dan trio) yang dipakai. Ia berada dalam kunci tonis (tonika); temponya terentang dari moderato ke cepat. Pada beberapa sonata dari abad ke-18,

gerakan minuet dihilangkan. Dalam contoh yang relatif sedikit, minuet atau scherzo (jika seluruhnya termasuk) muncul sebagai gerakan kedua, berganti tempat dengan gerakan yang lambat.

Gerakan Keempat (Finale)

Gerakan keempat ini berada dalam tempo yang cepat. Ia mema-kai kunci tonika. Strukturnya adalah sonata-allegro atau salah satu dari bentuk rondo (A B A C A atau A B A C A B A).

Pada abad ke-19, sonata-sonata dan simfoni-simfoni kadang-kadang mempergunakan lebih dari empat gerakan (misalnya, Karya Beethoven berjudul *Symphony No. 6 in F Major (Pastorale)*, karya Berloz berjudul *Symphonie Fantastique*). Pada abad ke-20, para komponis mengadakan eksperimentasi atas struktur sonata dengan satu, dua, dan tiga gerakan. Juga, sesudah abad ke-18, struktur, gaya, dan kunci dari gerakan-gerakan menjadi lebih bervariasi. Baik untuk diingat bahwa setiap sonata memiliki kepribadiannya sendiri-sendiri.

B. Konserto

Konserto (concerto), seperti halnya sonata dan simfoni, adalah sebuah bentuk dengan gerakan-ganda. Pada *konserto solo* dan *konserto grosso* zaman Barok, tidak ada jumlah atau tipe baku mengenai gerakan-gerakan. Konserto-konserto klasik dari abad ke-18 dan 19 paralel dengan kerangka sonata klasik, tetapi gerakan minuet dihilangkan. Pada bagian yang dekat ke akhir dari gerakan pertama, dan kadang-kadang dalam gerakan-gerakan yang lain juga, muncullah *kadenza*. Ini adalah sebuah bagian hanya untuk instrumen solo sendiri, yang terdiri dari bahan-bahan yang brilian dan virtuoso yang memamerkan teknik dari pemainnya.

C. Suita

Klasifikasi lain tentang bentuk-bentuk campuran/ jamak adalah suita. Tiga pembagian yang luas dari kelompok ini adalah: 1) *Suita Barok* (*suita tarian*); 2) *Suita Deskriptif* (biasanya untuk orkes atau solo piano); dan 3) *Suita Ballet*.

1. *Suita Barok*

Suita Barok (atau yang disebut *partita*) terdiri dari sebuah serial tarian, diturunkan dari tarian-tarian rakyat (sosial) atau tarian istana dari masa itu. Keempat tarian pokok dari *suita Barok*, adalah: 1) *allemanda*; 2) *courante*; 3) *sarabande*; dan 4) *gigue*. Tarian-tarian tambahan sering dimasukkan ke dalam golongan *suita*; tarian-tarian tersebut, adalah: *minuet*, *bourree*, *gavotte*, *passepied*, *polonaise*, *rigaudon*, *anglaise*, *loure*, dan *hornpipe*. *Suita-suita barok* kerap kali berawal dengan sebuah *prelude*.

Pada musik dari periode Barok, istilah sonata sering digunakan untuk sebuah *suita* gerakan-gerakan tarian (*sonata da camera* atau *chamber sonata*=*sonata kamar*). *Suita-suita Barok* ditulis untuk solo harpsikord, ansambel kamar, dan orkes. *Suita tarian* (*dance suite*) sebenarnya lenyap sesudah tahun 1750.

2. *Suita Deskriptif*

Suita deskriptif, khususnya yang untuk orkes, menjadi terkenal/masyhur selama abad ke-19, Ia terdiri dari beberapa gerakan dengan judul-judul deskriptif; tidak ada bentuk struktural yang baku untuk gerakan-gerakannya.

3. *Suita Ballet*

Suita-suita orkestral yang digubah dari opera dan ballet menjadi mode yang luas baru pada akhir abad ke-19. Dan

mereka tetap bertahan menjadi sebuah kategori musik orkestral yang penting dalam abad ke-20.

D. Opera, Oratorio, Kantata, Misa

Bentuk-bentuk campuran/ganda yang baru saja dibicarakan semuanya berupa instrumentalia. Medium-medium yang pada dasarnya vokal dan terdiri dari banyak bagian, karya, atau gerakan meliputi opera, oratorio, kantata, dan bentuk-bentuk Misa. □

Bagian Kelima

Kategori-kategori Literatur Musik

①

Musik Simfonik

ANDA tentu sudah memiliki berbagai pengalaman mengenai musik simfoni melalui kegiatan men-dengarkan musik yang Anda lakukan seperti juga me-lalui pendalaman terhadap uraian pada halaman 63-82 dan bab-bab yang lain mengenai bentuk musikal. Di dalam bab ini kita akan membahas bentuk-bentuk musik simfoni.

Istilah “simfoni” (*symphony*) dipergunakan untuk dua pengertian, yaitu: 1) suatu organisasi pemain yang khusus (seperti: Boston Symphony, N.B.C. sym-phony, dan lain sebagainya); 2) suatu komposisi khusus untuk orkes simfoni (misalnya: *Symphony No. 5 in C Minor* karya Beethoven, atau *Symphony No. 94 in G Major* karya Haydn).

A. Orkes Simfoni

Sebelum kita membicarakan bentuk-bentuk musik simfoni mari kita melihat kembali karakteristik-karakteristik utama orkes simfoni.

1. Ukuran

orkes simfoni moderen merupakan suatu ansambel yang besar yang terdiri dari kurang lebih 125 pemain. Ukuran ansambel utuh seperti itu biasanya dipergunakan dalam menampilkan musik simfonik dari abad ke-19 dan abad ke-20; tetapi untuk musik orkes Barok (Bach, Handel, Corelli, Vivaldi) dan musik klasik abad ke-19 (Haydn, Mozart, Beethoven), seperti juga untuk beberapa karya musik abad ke-20 diperlukan sebuah orkes yang lebih kecil.

2. Instrumen

Seperti yang sudah ditunjukkan terdahulu, orkes simfoni terdiri dari empat kelompok instrumen: alat tiup kayu, brass, perkusi dan alat gesek.

- Instrumen tiup kayu

Skor (*score*) simfonik meliputi satu piccolo, dua flute, dua oboe, dua klarinet, satu bass klarinet, satu bassoon, satu contra-bassoon dan (kadang-kadang) satu horn Inggris.

- Brass:

Instrumen brass yang dipergunakan terdiri dari dua atau tiga trompet, antara dua sampai empat (biasanya tiga) trombon, empat atau lebih horn Prancis dan satu atau dua tuba.

- Perkusi:

Kelompok perkusi bervariasi sesuai dengan komposisi pemain. Komposisi yang standar meliputi dua atau tiga, timpani, snare dan bass drum, satu triangle, cymbal, satu harpa (suatu instrumen berdawai yang dipetik yang biasanya diklasifikasi sebagai perkusi dalam skor orkestral) dan kadang-kadang (sesuai dengan kebutuhan), dalam abad ke-20, diperlukan sebuah piano.

- Instrumen Gesek:

Kelompok alat gesek di dalam sebuah orkes simfoni terdiri dari lima bagian: Biola I, Biola II, Biola Alto (Viola), cello dan Bass. Kadang-kadang komposisi atau karya tertentu menghendaki pembagian instrumen gesek ini ke dalam enam sampai delapan bagian.

3. *Skor*

Kerangka standar dalam skoring (penulisan skor musik) untuk orkes simfoni adalah penempatan alat tiup kayu pada tempat teratas, kemudian brass lalu perkusi dan akhirnya, pada bagian bawah terdapat alat gesek. Di sini diberikan contoh halaman skor orkestral (*Symphony No. 5 in E minor*, gerakan keempat, karya Tchaikovsky) sepanjang lima baris, yang menunjukkan instrumen-instrumen berikut ini yang ditunjukkan di dalam skor dengan singkatan:

Tiup Kayu

3 Flute

2 oboe

2 Klarinet

2 basson

Brass:

4 horn

2 trompet

3 trombone

1 tuba

Perkusi:

3 timpani

Gesek:

Biola I

Biola II

Biola Alto/Viola

Cello (Violoncello)

Bass String (Contrabass)

Perlu dicatat bahwa instrumen tiup kayu dimainkan secara uni-sono (yang di dalam skor ditunjukkan dengan tanda “a 2”) dan bahwa pada birama ketiga Biola II dan Biola Alto terbagi (ditun-jukkan di dalam skor dengan singkatan “div”).

4. Tempat duduk Pengaturan

Meskipun konduktor orkes simfoni tidak selamanya memanfaatkan pengaturan tempat duduk yang sama,

kerangka yang paling konvensional adalah seperti yang diperlihatkan dalam diagram, berikut ini:

Diagram

B. Bentuk-bentuk Simfonik

1. Simfoni

Simfoni adalah bentuk gabungan (compound) yang dapat terdiri dari satu (misalnya, *Symphony No.7* karya Sibelius) hingga lima (misalnya, *Pastorale, Symphony No. 6 in F Major* karya Beethoven) atau bahkan lebih gerakan (*movement*); secara konvensional, bagaimana-pun, ada empat gerakan/bagian. Struktur gerakan secara individual sangat bervariasi, tetapi kerangka konvensional yang sama dipergunakan untuk karya-karya simfoni, kuartet, dan sonata. Komponis-komponis ulang dari Haydn dan Mozart hingga kini telah menulis karya-karya simfoni yang menjadi khasanah musik dunia yang agung.

a. Simfoni Program (a)

Kadang-kadang, komponis-komponis abad ke-19 menulis karya simfoni yang secara khusus dimaksudkan untuk menggambarkan contoh yang masyhur dari simfoni program adalah *Symphony No. 6 in F Major (Pastorale)* karya Beethoven dan *Fantastic Symphony (Symphonie Fantastique)* karya Berlioz *Konserto (Con-certo)*.

Sejak permulaan abad ke-19, istilah *konserato (con-certo)* berarti sebuah komposisi untuk satu atau lebih pemain solo (solis) dan orkes. Biasanya, konserato memiliki tiga gerakan dan memanfaatkan struktur sonata.

b. Puisi Simfonik (*Symphonic Poem*)

Pada paruhan kedua abad ke-19, Franz Liszt memulai suatu ide penulisan komposisi ‘satu gerakan’ untuk orkes yang didasarkan pada hal-hal atau hubungan-hubungan ekstra musikal yakni musik program. Karya-karya yang demikian disebut ‘Puisi Simfonik’ atau ‘syair dalam bentuk musik’ (*tone-poems*). Karya-karya itu merupakan karya-karya berbentuk bebas karena tidak memiliki ketruktur atau gaya yang standar/

baku (misalnya: *Les Preludes* karya Liszt dan *prelude a l'Apres-midi d'un Faune* karya Debussy).

c. Suita Simfonik (*Symphonic Suite*)

Karya/komposisi yang sama dengan puisi simfonik adalah 'suita simfonik', yang pada abad ke-19 terdiri dari gerakan-gerakan deksriptif menggantikan gerak-an-gerakan tarian yang menjadi ciri suita orkestral pada periode Barok. Suita simfonik, seperti implikasi namanya, adalah suatu karya dalam beberapa gerakan, tetapi tidak memiliki struktur atau gaya gerakan yang standar. Contoh terkenal untuk jenis komposisi ini adalah *The Pines of Rome* karya Respighi, *La Mer* karya Debussy.

2. Musik Ballet (Musik Tarian)

Kategori ini meliputi karya-karya musik yang aslinya dimaksudkan untuk mengiringi tarian ballet, tetapi kemudian digubah kembali untuk pementasan konser, biasanya dalam bentuk suatu suita. Juga, beberapa karya dengan gerakan tunggal (seperti, *Balero*, dan *La Valse* karya Ravel) lebih sering didengarkan sebagai sajian-sajian di dalam konser daripada sebagai iringan tarian sesuai dengan tujuan penciptaanya.

3. Musik Insidental dan Entr'acte (Musik Iringan dan Musik Selingan)

Sejak abad ke-17 para komponis tergugah oleh gagasan untuk melibatkan musik insidental dalam drama, kadang-kadang dimainkan sepanjang pementasan entah sebagai sisipan (*interpolasi*) atau musik latar belakang – Musik Insidental/iringan – atau juga sebagai musik yang dimainkan antar babak atau adegan dalam suatu drama – Musik Selingan/*Entr'acte*. Beberapa dari karya ini menjadi terkenal

sebagai sejarah konser (Contoh, karya musik insidental gabungan Men-delssohn untuk *A Midsummer Night's Dream*). Musik dalam kategori ini biasanya berbentuk suite dalam beberapa gerakan.

Menyiapkan musik latar belakang untuk film sekarang merupakan suatu bidang utama dalam usaha di dunia musik. Dalam banyak contoh musik ini telah digubah-ulang untuk kepentingan konser (misalnya: *Lietenat Kije Suite* karya Prokofiev that , *Suite From The Plow Broke the Plains* karya Thomson, dan *Our Town* karya Copland).

4. Overture

Pada permulaan sejarah opera, sudah menjadi hal umum untuk menghantar suatu opera dengan suatu prelude (permainan pembuka) secara instrumental. Dua bentuk overture yang dipergunakan pada abad ke-17: Overture Prancis (Ouverture) dan Sinfonia Italia

a. Overture Prancis

Overture Prancis ini terdiri dari tiga bagian pokok: bagian yang penuh kemegahan dan lambat dalam dottedrhythms; bagian tengah yang cepat dan berbentuk fuga; serta bagian penutup yang lambat seperti bagian pertama. (Contoh yang baik untuk jenis ini adalah *Overture untuk Armide* karya Lully).

b. Sinfonia Italia:

Sinfonia Italia ini mempunyai kerangka tempo yang sebaliknya (dari Overture Perancis), yaitu: cepat, lambat, cepat. Bagian yang lambat biasanya sangat singkat. Bentuk overture ini, yang meru-pakan pelopor simfoni klasik, sudah

jarang terdengar sekarang. Tipe-tipe overture Perancis dan Italia pernah dipergunakan sebagai gerakan pembukaan pada oratorio, kantata, suite dan bentuk-bentuk instrumental yang lain.

c. Overture Konser

Praktek penulisan komposisi dengan gerakan-tunggal sebagai pengantar (introduction) suatu opera atau oratorio tidak hilang begitu saja pada abad ke-19. beberapa overture operatik, yang biasanya dalam bentuk sonata-allegro, kemudian dipentaskan se-cara terpisah sebagai sajian konser. Kemudian, pada abad ke-19, para komponis menulis karya-karya orkestral yang disebut over-ture yang tidak berfungsi sebagai introduksi atau prelude untuk suatu karya yang lebih besar. Karya-karya tersebut dikenal sebagai overture konser. Overture-overture konser biasanya memiliki judul yang deskriptif (Misalnya: Hebrides Overture karya Men-delssohn), dan beberapa yang angat programatis (misalnya: *Man-fred Overture* karya schumann). Tipe-tipe overture ini, khususnya overture opratik dan overture konser, lazimnya tercakup dalam program-program musik somfonik.

5. Variasi-variasi Simfonik (*Symphonic Variations*)

Sejumlah karya untuk orks simfoni mengambil bentuk ‘tema dan variasi’ (*theme – and – variation*) – sebagai tambahan pada simfoni-simfoni yang memakai bentuk demikian untuk suatu gerakan-tunggal. Se-jumlah karya orkestral yang masyhur merupakan Variasi (Misalnya: *Variations on a Theme bay Haydn* karya brahms, *Enigma Variations* karya Elgar).

6. Musik Orkestral dengan Narator

Pada abad ke-20, muncullah sebuah musik sim-fonik tipe baru. Gagasan yang baru itu adalah menghadirkan seorang narator yang membawakan/ mengucapkan baris-baris syair selama musik berlangsung. Subjek atau temanya biasanya yang dramatik. Komposisi-komposisi orkestral yang demikian biasanya dalam gerakan-tunggal, meskipun dapat dibagi ke dalam seksi/bagian-bagian yang cukup besar (Sebuah contoh yang baik adalah *Peter and the Wolf* karya Prokofiev).

7. Musik Orkestral dengan Koor dan Solis Vokal

Tipe musik simfonik ini mirip oratorio dan kan-tata, tetapi lebih tepat dimasukkan ke alam kategori musik simfonik. Sebuah contoh yang masyhur tentang sebuah simfoni yang memanfaatkan suara koor dan so-lis adalah *Symphony No. 9 in D Minor (The Choral Symphony)* karya Beethoven, yang gerakan terakhirnya memanfaatkan suara koor dan solis dengan latar *Ode to Joy* karya Schiller.

Banyak komponis modern telah menulis karya-karya simfonik yang memanfaatkan sebuah koor teks dengan tujuan mencapai efek warna tambahan. Dalam karya suite orkestralnya yang terkenal, yaitu: *The Planets*, Holst memanfaatkan medium ini dalam suatu gerakan yang dinamai "Neptune the Mystic"; demikian juga *Sirenes* dalam karya Debussy, *Nocturnes*, merupakan suatu contoh efek koor tanpa teks.

8. Musik Orkestral Aneka-Bentuk (*Miscellaneous Orchestral Music*)

Kategori-kategori dasar suatu musik simfoni sudah dipaparkan di atas. Walaupun demikian, ada komposisi yang muncul dalam program-program simfonik yang tidak dapat dimasukkan secara tepat ke dalam kategori-kategori itu, atau dengan kata lain, komposisi-komposisi itu merupakan karya-

karya *hybrid* (campuran) yang memiliki ciri-ciri dari dua atau lebih kategori. Sebagai contoh, Variasi-variasi Simfonik karya Franck (terdaftar pada akhir bab ini di bawah kategori variasi simfonik) menonjolkan satu instrumen solis (piano) dan dengan demikian berkaitan dengan medium konserto. Juga, *Don Quixote* karya Richard Strauss terdaftar sebagai 'puisi simfonik', tetapi karya ini juga merupakan karya dengan bentuk variasi bebas, dan memakai seorang solis cello.

9. Bentuk-bentuk Bebas (*Free Forms*)

Seperti yang ditunjukkan di muka, terdapat sejumlah karya berbentuk bebas, suatu istilah yang tidak mengandung struktur atau gaya khusus. Karya-karya demikian sering sekali ditemui di dalam musik orkestral. Yang terdaftar sebagai musik orkestral aneka-bentuk pada bagian akhir bab ini adalah karya-karya komposisi yang dikenal dengan judul-judul: caprice, rhapsody, dan fantasia.

10. Tari-tarian (*Dances*)

Karya-karya tarian tunggal dan mars yang tidak diturunkan dari opera atau ballet tidak lazim di dalam musik simfonik. Karya-karya, seperti: *Marche Slave* (Tchaikovsky), *Mephisto Waltz* (Listzt), *Slavonic Dances* (Dvorak), dan *Pavane for a Dead Princess* (Ravel) masuk dalam kategori musik orkestral aneka-bentuk ini. Karya Waltz oleh Johann Strauss, seperti: *Blue Danube Waltz*, *Tales From the Vienna Woods* dan lain-lainnya lebih mungkin muncul pada konser-konser 'pop' daripada dimainkan dalam program-program simfonik yang lebih serius.

11. Transkripsi

Apabila suatu komposisi yang ditulis untuk satu medium (alat) digubah/diaransir untuk suatu medium yang lain,

pekerjaan terakhir ini dinamai ‘transkripsi’. Musik organ karya Bach yang ditranskripsi untuk orkes merupakan salah satu contoh musik jenis ini. (Lihat, misalnya, rekaman orkestral *Toccata and Fugue in D Minor* dan *Passacaglia and Fugue in C Minor* karya Bach). □

②

Opera

MUSIK telah dipadukan dengan drama sudah sejak zaman Yunani kuno. Sejak awal abad ke-17 sejumlah komposisi berbentuk musikal-dramatik menemukan eksistensinya. Musik dramatik dari berbagai jenis menyumbangkan porsi/bagian yang bermakna kepada khasanah musik, dan opera merupakan yang terpenting dari jenis ini.

Opera adalah sebuah karya drama untuk musik. Ia mencakup juga aspek seni seperti puisi, dekorasi, kostum, acting, dan tarian, sebagai tambahan pada musik vokal dan instrumental. Jarang terjadi bahwa kedua-duanya mencapai keseimbangan yang sempurna; biasanya entah drama entah musik yang menonjol di dalam sebuah pementasan. Sepanjang 350 tahun sejarahnya, opera sudah mengalami perubahan

berulang kali baik bentuk maupun gayanya. Kita, di sini, hanya akan mempertimbangkan aspek-aspek musik yang umum dan struktural (menyangkut bentuk/struktural).

A. Apresiasi terhadap Opera

Dalam beberapa hal tertentu, mungkin bagi kita untuk menikmati opera melulu hanya dengan men-dengarkannya, seperti mendengarkan siaran atau re-kaman karya opera. Untuk mencapai pengalaman yang penuh mengenai opera, bagaimanapun, ia harus disak-sikan/ditonton seperti halnya ia didengarkan. Untuk mengapresiasi opera, pada akhirnya penting untuk memvisualisasi gerakan dekorasi, dan tata busana, dan mengetahui alur dramatik dari ceritera sebagaimana kita harus mengakrabi musik dan bentuknya.

B. Komponen Opera

Sinopsis dari alur-alur opera, daftar pelaku, dan re-ferensi pada pilihan-pilihan musik yang penting dari opera dapat dijumpai pada ‘petunjuk mengenai opera’. Di dalam bab ini kita hanya melihat secara garis besar unsur-unsur musikal yang dasariah dan tipe-tipe uta-ma dari opera.

1. *Libretto*

Teks atau syair pada sebuah opera disebut *Libretto*. Syair itu sering diadaptasi dari sebuah novel atau drama (misalnya: *Pelleas et Melisande* karya Debussy yang diadaptasi dari drama karya Maeterlinck); yang paling sering, libretto itu ditulis khusus untuk komponis tertentu (misalnya: oleh da Ponte untuk Mozart, oleh Boito untuk Verdi, dan sebagainya); dan kadang-kadang, meski tidak sering, libretto itu diciptakan oleh komponisnya sendiri (Wegner, Pizzetti, Menotti). Sebuah opera yang dipentaskan dalam suatu bahasa asing

akan menciptakan penghalang bagi usaha apresiasi. Di sini, yang paling penting adalah para penonton mengerti/mengetahui jalan ceriteranya. Banyak album *long-play* sekarang diterbitkan dengan syair dan terjemahannya sebagai upaya bantuan terhadap pemahaman dialog.

2. *Overture*

Komposisi instrumental yang berfungsi sebagai pengantar opera disebut *overture*, atau sering juga dinamakan *prelude*. Tipe-tipe utama *overture* diberikan secara garis besar pada halaman 146-147. Perhatian harus ditujukan juga pada *overture potpourri* atau *medley* yang digunakan di dalam opera tersebut. Pada umumnya, komponis-komponis lebih berminat pada *overture* yang meng-hadirkan suasana (*mood*) yang paling dominan dari opera dari-pada *overture* yang memperkenalkan tema opera itu.

3. *Resitatif*

Resitatif adalah dialog yang dinyanyikan. Di sini, kepentingan komponis terutama pada deklamasi, yaitu, bagaimana membuat kata-kata itu dimengerti daripada membangun sebuah lagu in-dah. Di dalam resitatis, kata-kata lebih penting daripada musik, tetapi musik mempertinggi emosi kata-kata itu.

4. *Aria*

Terbalik dari resitatif, aria merupakan sebuah nyanyian yang se-cara puitis dan musikal memantulkan perasaan dramatik lebih dari sekadar memberi sumbangan terhadap sialog atau gerak dra-matik. Aria merupakan khasanah penting untuk solo vokal, dan kedekatannya dengan aria-aria yang masyhur

merupakan salah satu dasar untuk mengembangkan apresiasi terhadap opera.

5. *Duo, Trio dan Ansambel Kecil yang Lain*

Apabila dua penyanyi terlibat dalam pementasan suatu aria, hal itu disebut duo (atau duet); sebuah aria untuk tiga penyanyi disebut *trio*, untuk empat orang disebut *kuartet*, untuk lima orang disebut *kuintet*, dan untuk enam orang disebut *seksitet*. Kuartet dari *Rigoletto* dan Sekstet dari *Lucia* adalah contoh-contoh an-sambel operatik yang termasyhur.

6. *Koor*

Opera-opera yang mencakup adegan-adegan yang melibatkan kumpulan orang banyak memanfaatkan ansambel koor yang be-sar. Contoh-contoh mengenai koor-koor operatik yang ter-mashur, adalah: *The Anvil Chorus* dari *Il Trovatore*, *The Pilgrim's Chour* dari *Tannhauser*, *The Triumphal Chourus* dari *Aida*, dan *Tutto nel mondo e burla* dari *Falstaff*.

7. *Orkes*

Peranan orkes tidak berakhir dengan overture. Ia terdengar de-ngan sendirinya dalam interlud-interlud instrumental yang tak terhitung jumlahnya dengan ukuran bentuk yang bermacam-ma-cam. Dalam beberapa oipera, orkes semata-mata berfungsi se-bagai iringan terhadap aria-aria, resitatif-resitatif, koor-koor, dan tarian. Dalam opera-opera yang lain, ia memainkan peranan yang lebih berarti dengan cara membawa kesinambungan dan unsur hiburan dalam gerakan, melukiskan perwatakan-perwatakan, dan menciptakan suasana emosional pada suatu adegan. Orkes

men-duduki posisi yang secara khusus menonjol dalam opera-opera Wegner.

8. *Ballet*

Tari-tarian dengan sifat dasar yang formal dan yang digayakan (*distilisasi*) tidak jarang dimasukkan ke dalam suatu opera sebagai interlude-interlude yang tidak esensial bagi alur ceritera. Ballet se-cara khusus berperanan penting dalam opera Prancis. Musik ballet telah ditunjukkan kaitannya dengan bentuk-bentuk (struk-tur-struktur) gabungan, dan bentuk-bentuk simfonik, dan lebih jauh pokok ini akan dibicarakan pada halaman 157-163 mengenai musik tarian.

9. *Babak-babak da adegan-adegan*

Opera, seperti halnya drama, biasanya dibagi dalam bagian-bagi-an pokok, atau babak-babak (*acts*). Babak-babak ini biasanya di-bagi lagi ke dalam bahagian-bahagian yang lebih pendek yang di-sebut adegan-adegan (*scenes*).

10. *Leitmotif (motif Pokok/ Utama)*

Dalam beberapa opera, khususnya opera-opera karya Wegner, suatu aspek yang dikenal dengan nama *leitmotif* (motif pokok/ *leading-motive*) biasanya dimanfaatkan. Leitmotif ini merupakan suatu tema yang dipakai berulang-ulang sepanjang opera untuk menghadirkan suatu watak/perwatakan, suatu objek, atau suatu situasi tertentu. Contoh-contoh untuk leitmotif ini adalah Ring Motive dalam karya Wegner berjudul *Ring* yang merupakan sebuah siklus/*cycle*, dan *love motive* dalam *Tristan and Isolde*.

11. *Tipe-tipe Opera*

Istilah opera tanpa suatu kata sifat sebagai keterangan biasanya berarti sebuah drama yang heroik atau drama yang tragedis. Hal ini dahulu dikenal dengan nama opera seria (opera yang serius) atau opera yang bersifat drama (*grand opera*).

12. *Opera Komik*

Ada beberapa tipe opera komik:

- Opera –Comique (Prancis)
- Opera buffa (Italia)
- Opera Ballada (Ballad Opera; opera komik Inggris pada abad ke-18)
- Singspiel (Jerman; sebuah tipe opera historis dari Jerman yang sangat populer di Jerman dan Austria).

Pada masa Mozart yang memakai dialog upacara bukannya resistatif. Opera-opera tipe ini biasanya memanfaatkan parodi (tiruan yang mengejek/jenaka; atau *farce*) dan dialog ucapan, dan di sana musik memainkan peranan yang kecil dibandingkan dalam opera serius.

13. *Operet (Operetta)*

Sebuah operet adalah sebuah opera yang ringan, populer, romantis, dan sering bersifat humor/jenaka. Seperti halnya tipe-tipe opera komik pada umumnya, operet-operet memakai dialog ucapan sebagai ganti resistatif (dialog yang dinyanyikan).

14. *Opera Rakyat (Folk Opera)*

Dewasa ini telah timbul minat terhadap opera yang ringan yang didasarkan pada legenda dan warna lokal/kedaerahan, dan cerita rakyat (*folklore*). Opera-opera yang demikian dikenal sebagai opera rakyat (*folk opera*). Contoh-

contohnya: *Down in the Valley* karya Weill, *The Jumping Frog of Calaveras County* karya Fross, dan *Porgy and Bess* karya Gershwin. Opera Bersambung (*Continuous Opera*) Opera-opera seperti: drama-drama musik karya Wegner, yang digubah sebagai satu alir musik yang berkesinambungan lebih dari sekadar suatu rangkaian karya yang terpisah (*resitatif, aria-aria*, dan lain sebagainya), dikenal dengan nama *Opera Bersambung (Continuous Operas)*.

15. *Opera Radio dan Opera Televisi*

Dalam tahun-tahun belakangan ini radio dan televisi menyediakan sebuah medium baru untuk produksi-produksi musikal dramatik. Karya Menotti *The Old Maid and the Thief* (radio) dan *Amahl and the Night Visitors* (televisi) merupakan contoh-contoh musik dramatik yang ditulis secara khusus untuk saluran-saluran moderen ini. □

③

Musik Tarian (*Dance Music*)

SEKURANG-KURANGNYA, sejak permulaan sejarah yang dapat terekam, menari telah menjadi suatu kegiatan yang bermakna di dalam kehidupan manusia. Tari-tarian selalu dipergunakan untuk perayaan-perayaan musiman (musim panen, musim bunga, dan lain-lain-nya), untuk peperangan, dan untuk semua jenis upacara/ritus keagamaan dan kemasyarakatan. Di mana pun dan kapanpun tari-tarian dipertunjukkan, ada berbagai jenis musik yang dipergunakan sebagai iringan, bahkan hanya sekadar pukulan genderang primitif. Dengan demikian, dari semua tipe dan kategori musik, musik tarian mempunyai sejarah sejarah tradisi yang paling universal/menyeluruh dan paling panjang. Bentuk-bentuk tarian memainkan bagian yang berarti di dalam seluruh khasanah musik.

A. Musik Tarian Fungsional

Apabila musik memainkan peranan sebagai iringan untuk tarian, ia disebut *fungsional*. Orkes-orkes dan band-band yang

bermain untuk tari-tarian dalam masyarakat menampilkan musik tarian fungsional.

B. Musik Tarian Yang Digayakan (*Distilisasi*)

Apabila musik tarian digubah atau diarsir untuk kenikmatan mendengarkan lebih daripada sebagai sua-tu latar belakang untuk tarian yang aktual, hal itu disebut musik tarian yang distilisasi. Musik tarian yang distilisasi biasanya tetap memakai karakter ritmis dan metrik yang umum dari tarian yang asli, dan sering bahkan bentuk/strukturnya juga. Tetapi komponis boleh memasukkan unsur kontrapung, hoiasan (orna-mentasi), atau faktor-faktor lain sedemikian rupa sehingga hal itu tidak layak/cocok lagi untuk tarian. Suita Barok merupakan suatu contoh mengenamusi tarian yang distilisasi itu. Sebuah contoh dari abad ke-20 adalah *La Valse* karya Ravel.

C. Pengaruh dari Gaya-gaya Tarian

Tidak hanya musik tarian yang distilisasi untuk kepentingan-kepentingan konser, tetapi juga gaya-gaya tarian telah merasuki bentuk-bentuk musikal yang lain. Pengaruh tarian itu dengan jelas sekali dapat didengar dari komposisi-komposisi, seperti: *Dumbarton Oaks Concerto* karya Stravinsky, dalam gerakan pertama dan terakhir dari *Concerto in G Major, for Piano and Orchestra* karya Ravel, dan dalam *Rhapsody in Blue* karya Gershwin dan ketiga *Preludes untuk Piano* (juga karya Gershwin). Pemasukan minuet yang distilisasi ke dalam bentuk sonata klasik merupakan bukti yang lebih jauh mengenai pengaruh yang kuat dari bentuk-bentuk tarian atas musik konser.

Musik tarian pada dasarnya merupakan musik instrumental, tetapi bentuk-bentuk tarian dapat ditemukan juga

di dalam musik vokal; seperti misalnya, di dalam karya Brahms yang berjudul *Liebeslieder Waltzes* untuk ansambel vokal, aria-aria *L'amour est un Oiseau Rebelle* (sebuah *habanera*: tarian dari Cuba) dan *Pres des Remparts* (sebuah seguidilla: sejenis tarian spanyol dengan irama $\frac{3}{4}$ yang sering diiringi dengan castanet), kedua-duanya terdapat di dalam karya Bizet berjudul *Carmen*, dan karya Rossini berjudul *La Danza* (sebuah nyanyian *tarantella*: sejenis tarian Italia yang cepat berirama 6/8 dengan perubahan pemakaian kunci mayor dan kunci minor; nama ini diambil dari nama kota Taranto, tempat tinggal tarantulla, sebuah makhluk khayali yang berbisa dan tarian ini dipercaya merupakan akibat dari bisa tarantula itu).

D. Bentuk-bentuk Tarian Dasariah

Jumlah bentuk-bentuk tarian sangatlah banyak. Daftar berikut ini hanya mencakup tari-tarian yang paling sering dijumpai di dalam literatur/khasanah musik. Daftar ini dibuat secara ringkas berdasarkan periode-periode historis, ketika bentuk-bentuk tarian itu sangat umum dikenal, dan berdasarkan nasionalitas/kebangsaan, tempo, dan birama dari bentuk-bentuk tarian lepas.

1. Tarian Abad Pertengahan (*Medieval*)

- Estampie (Perancis, biasanya $\frac{3}{4}$, cepat)
- Danse Royale (Tarian istana Perancis)

2. Tarian Zaman Renaissance

Tarian-tarian ini sering berpasangan, yang pertama dalam tempo lambat (*slow*) dan yang kedua dalam tempo cepat (*fast*).

- Pavane (Spanyol, lambat, 4/4)
- Galliard (Perancis, cepat, $\frac{3}{4}$)
- Basse-Danse (Perancis, lambat, $\frac{3}{4}$)
- Tourdion (Perancis), cepat, 4/4)

- Tanz-Nachtanz (Jerman, bagian-bagiannya berpasangan)

3. Tarian Zaman Barok

Tari-tarian dari Zaman Barok, 1600-1750, telah distilisasi ke dalam suite Barok (lihat halaman 131-136)

- Allemande (Jerman, tempo moderato, birama perduaan)
- Courante (Perancis)
- Corrente (Italia, cepat, birama pertigaan)
- Sarabande (Spanyol, lambat, birama pertigaan)
- Gigue, Giga, Jig (Inggris atau Irlandia, tempo cepat, birama kelipatan tiga: 6/8 atau 9/8)

Sebagai tambahan keterangan pada tari-tarian yang tidak lagi dibawakan, tari-tarian pilihan secara bervariasi dicakup di dalam suite Barok:

- Bourree (Perancis, cepat, perduaan)
- Gavotte (Perancis, tempo moderato, 4/4, dimulai pada hitungan ketiga)
- Loure (Perancis, moderato, 6/4)
- Minuet, Minuet, Menuetto (Perancis, moderato, $\frac{3}{4}$)
- Hornpipe (tarian pelaut Inggris, moderato, $\frac{3}{2}$ atau 4/4)
- Passepied (Perancis, cepat, 3/8 atau 6/8)
- Rigaudon (Perancis, moderato, 4/4)
- Polonaise (Polandia, moderato, birama pertigaan)

4. Tarian Akhir Abad ke-18

Komponis-komponis pada paruh kedua abad ke-18 tidak menghasilkan tari-tarian tipe baru. Minuet menjadi sangat penting peranannya sebagai suatu tari-tarian istana, juga telah dimasukkan ke dalam sonata.

Sebuah tarian daerah yang berasal dari Inggris atau Skotlandia, yang bernama ecossaise, menjadi sangat terkenal di Inggris dan Perancis selama akhir abad ke-18.

5. Tarian Abad ke-19

Sejumlah tarian dengan tipe baru muncul dalam abad ke-19 yang dengan bagusnya dimainkan pada piano pada masa itu.

- Quadrille (tarian rakyat Perancis, memakai birama yang berubah-ubah antara 2/4 dan 6/8)
- Contredanse, Contratanz, Country Danse (aslinya dari Inggris)
- Galop (cepat, birama perduaan)
- Polka (Bohemia, cepat, birama perduaan)
- Mazurka (Polandia, tempo moderato, pertigaan)
- Tarantella (italia, cepat, 6/8)
- Waltz (asli dari Austria, moderato atau cepat, $\frac{3}{4}$)
- Landler (sebuah waltz yang lambat)
- Polonaise (Polandia, tempo moderato, pertigaan berkelanjutan dari abad ke-18)

6. Tarian Abad ke-20

Sejumlah besar tarian populer atau gaya-gaya tarian tertentu telah dilahirkan di Amerika Serikat selama abad ke-20. Tari-tarian yang populer seperti berikut ini kadang-kadang secara longgar dikelompokkan dalam jenis: Jazz, ragtime, fox-trot, blues, swing, boogie, bop, dan rock-and roll. Sejauh ukuran tertentu, gaya-gaya ini telah mempengaruhi musik konser serius.

Sejumlah tarian yang berasal dari Spanyol yang telah menjadi masyhur:

- Bolero (Cuba, moderato, 2/4)
- Habanera (Spanyol, lambat, birama perduaan)
- Fandango (Spanyol, moderato, pertigaan)
- Rumba (Cubam cepat, per tiga-an)
- Jota (Spanyol, cepat, pertigaan)

E. Ballet

Musik ballet telah dibicarakan dalam pembahasan kita mengenai musik simfonik dan sebagai pembantu untuk opera. Ballet moderen yang penuh merupakan suatu keseluruhan yang dramatis yang menyampaikan suatu aksi dramatik yang utuh melalui pantomin para penarinya. Bentuk dramatis ini berkembang pada akhir abad ke-19; pada abad ke-20 musik ballet telah menjadi sebuah bentuk ekspresi yang penting. Pada umumnya ballet ini sangat distilisasi (digayakan).

1. Komponen-komponennya

Ballet meliputi pemanggungan, dekorasi, kostum, menari, dan musik, tetapi tanpa dialog dan tanpa nya-nyian.

2. Koreografi

Pasangan untuk *libretto* dalam opera adalah *koreo-grafi* dalam ballet. Hal ini merupakan rancangan yang rinci mengenai tarian dan pantomim yang sesuai dengan alur drama. Komposisi bekerjasama dengan koreografer untuk mencapai suatu musik yang paling efektif untuk mengiringi aksi/permainan para penari. ▣

④

Musik Rakyat dan Nasionalisme

BAB INI berisi pembicaraan mengenai dua kategori musik yang berbeda tapi berhubungan, yaitu: a) musik rakyat (*folk music*), dan b) musik kebangsaan (*nationalistic music*).

A. Musik Rakyat (*Folk Music*)

Musik rakyat adalah musik yang spontan dan tradisional dari sekelompok orang, ras, daerah, atau suatu bangsa tertentu. Berlawanan dengan *art music* yang rumit dan diciptakan oleh komponis-komponis yang terlatih dan ahli, musik rakyat itu tidak dipelajari dan mempunyai asal yang sederhana dan rendah. Karena musik rakyat itu dipelihara oleh tradisi, maka sering-kali rakyat melewati suatu proses perubahan yang terus-menerus dan berkesinambungan; akibatnya, sering kali terdapat banyak versi yang berbeda dari suatu lagu yang sama. Karena merupakan suatu kreasi spontan, musik rakyat secara alami memantulkan idiom-idiom musikal dari kelompok masyarakatnya.

Dalam bentuk dan gaya, musik rakyat itu sederhana-karakteristiknya. Musik-musik itu biasanya sesuai dengan salah satu dari struktur-struktur bagian yang sederhana seperti yang didiskusikan pada halaman 92-98: dua bagian (biner), tiga-

bagian (turner), *song form*, dan lain sebagainya. Secara ritmis dan melodis, musik rakyat itu sederhana.

Lagu-lagu rakyat dan tari-tarian rakyat menyumbangkan kekayaan bahan-bahan melodis yang, di samping keindahan instrinsiknya sendiri, telah menawarkan ide-ide tematis bagi banyak komposisi yang hebat.

B. Nasionalisme

Suatu *art music* yang digubah, seperti juga musik rakyat dari suatu daerah, memiliki ciri-ciri yang khusus sesuai dengan lokalitas geografisnya. Ciri-ciri ini, terutama yang berhubungan dengan ritme dan melodi, cenderung menciptakan gaya nasional (kebangsaan) di dalam musik.

Komponis-komponis abad ke-19 benar-benar sadar akan paham kebangsaan (*nasionalisme*), dan mereka berjuang secara sadar untuk mengintensifkan ciri-ciri kebangsaan di dalam musik-musik mereka. Hal ini dikerjakan terutama melalui pemakaian lagu-lagu rakyat yang dipinjam atau penggunaan intisari gaya kerakyatan yang khusus dari suatu daerah.

Berbicara dalam kaitan dengan musik, para komponis tidak selalu terkurung di dalam rumahnya sendiri; sering mereka meminjam gaya-gaya nasional dari negeri-negeri lain. Contoh-contoh yang terkenal mengenai nasionalisme ‘yang dipinjam’ ini, antara lain: *Carmen* (Spanyol) oleh Bizet (komponis Perancis), *The New World Symphony* (Amerika) oleh Dvorak (Komponis Bohemia), *Madama Butterfly* (Jepang) oleh Puccini (Komposer Italia), dan *Scheherazade* (eksotis-me Timur oleh Rimsky-Korsakov (Komponis Rusia).

Beberapa negeri Eropa yang komponis-komponis secara khusus telah memperjuangkan gaya-gaya nasionalnya sendiri, antara lain: Bohemia (Smetana), Norwegia (Grieg), Hongaria

(Bartok, Kadaly), Rusia (Mu-sorgski, Borodin, Rimsky-Korsakov), Spanyol (Al-beniz, Granados, Falla), dan Finlandia (Sibelius).π

⑤

Art Song

SUATU kegiatan apresiasi yang utuh-menyeluruh terhadap musik menuntut perhatian pada *art song* – suatu bidang yang penting dalam khasanah musik. *Art song* dapat menyediakan sumber kegem-biraan, ekplorasi, dan penemuan yang tak terbatas dalam kait-an dengan pengalaman musikal.

Tidak seperti lagu rakyat (*folk song*), *art song* merupakan suatu ciptaan seorang komponis. Berlawan de-ngan aria dramatis yang merupakan suatu bagian in-tegral dari suatu struktur gabungan yang luas, *art song* merupakan suatu komposisi tunggal. Berbeda dari lagu rakyat dan lagu populer, *art song* merupakan suatu tipe musik yang rumit, suatu ciptaan (kreasi) artistik yang pribadi. Ia merupakan sebuah komposisi yang relatif singkat dengan sifat yang jelas-jelas intim.

A. Komponen-komponen

Art song, yang bergabung pada kesatuan puisi dan musik, memiliki komponen-komponen, sebagai berikut: teks, melodi vokal, dan musik iringan.

1. Teks

Suatu apresiasi terhadap *art song* memerlukan suatu kesadaran akan keindahan puisi itu sendiri. Hal ini ba-rangkali sulit bagi pendengar apabila teks lagu itu ada-lah teks dalam

bahasa asing. Karena alasan itu, catatan-catatan program dan kulit (pembungkus) rekaman biasanya menyediakan terjemahan-terjemahan yang memungkinkan pendengar untuk mengikuti jalan pikiran lagu.

2. Melodi Vokal:

Melodi adalah komponen musikal yang terpenting dari sebuah *art song*. Seperti sudah diuraikan pada halaman 33-38, karakteristik perlengkapan melodis sebuah *art song*, adalah : ritme, dimensi (matra), register, arah (direksi), dan progresi. Semua faktor ini dikombinasikan dalam sebuah lagu tertentu untuk menciptakan ekspresi musik dari teks.

3. (Musik) Irian:

Art song biasanya digubah dengan suatu irian piano. Nyanyian-nyanyian solo dari periode yang lebih awal, ditulis dengan irian harpsichord, lute, dan alat musik yang lainnya. Ada kalanya komponis-komponis memanfaatkan irian orkestral untuk lagu-lagu yang lebih rumit (misalnya: lagu *Kindertotenlieder* karya Mahler). Irian berfungsi mendukung melodi vokal, dan ia dilengkapi dengan suatu pengantar/pembukaan (introduksi) yang singkat dan interlude-interlude (permainan-antara).

Para komponis memberikan perhatian yang besar pada musik irian yang, seperti halnya melodi, menunjang ekspresi musikal yang efektif dari teks lagu.

Elemen seperti harmoni, ritme, tempo, metrik (bi-rama), tekstur, dan kunci bersama-sama dalam kombinasi menciptakan efek-efek yang diinginkan. Sebuah contoh mengenai penggunaan irian yang efektif ada-lah karya Schubert yang berjudul *Gretchen am Spinnrade* (*Gretchen at the Spinning Wheel*). Permainan piano dengan jelas menggambarkan

perputaran roda, yang berhenti sejenak pada kata “kiss” sementara “Gretchen” merenung, kemudian secara tertegunte-gun memulai lagi ketika lagu berlanjut. Juga, di dalam lagu karya Schubert yang berjudul *The Post* dari siklus lagu *Die Winterreise*, iringan memunculkan derap langkah kuda sementara melodi vokal kadang-kadang mengisyaratkan bunyi panggilan post-horn.

B. Bentuk (*Form*)

Bentuk musikal sebuah *art song* untuk sebagian ditentukan oleh struktur puitisnya, meskipun para komponis mempunyai beberapa kebebasan dalam penempatan teks. Puisi biasanya ditulis dalam bait-bait, yang dikenal sebagai *stansa-stansa* atau *strofe-strofe*. Bait-bait ini membangun satuan-satuan (unit-unit) struktural sebuah lagu, yang dibagi lagi ke dalam frase-frase atau periode-periode. Panjang keseluruhan sebuah lagu ditentukan oleh panjang dan jumlah bait. Terdapat dua kategori struktural yang pokok dalam arti song: *strofik* (yang berbait), dan *menyambung/ terusan*.

1. Bentuk Strofik (berbait)

Dalam penempatan atau pengaturan bait-bait, se-tiap stansa (bait) puisi dipasang pada musik yang sama. Sebagai misal, karya Schubert yang berjudul *Das Wenden* (*The Wanderer*) terdiri dari lima bait yang masing-masing secara musikal sama/identik dan masing-masing mempunyai struktur musikal a a b c (huruf-huruf ini menunjukkan frase-frase).

2. Bentuk ‘Menyambung’/terusan

Istilah ‘digubah secara menyambung’ (*though-com-posed*) merupakan terjemahan Inggris untuk kata bahasa Jerman “Durchkomponiert”. Bentuk musik ini memiliki musik yang

berbeda untuk setiap bait (stan-sa) puisinya untuk mengikuti perubahan ide dan sua-sana (*mood*) dari teks yang sada. Lagu *The Erlking* kar-ya Schubert merupakan sebuah contoh untuk bentuk musik ini; contoh yang lain adalah *Frozen Tears* dalam *Die Winterreise*.

Walaupun kebanyakan lagu yang tergolong *art song* masuk ke dalam salah satu dari kedua kategori ini, ka-dang-kadang, jika ada pengulangan melodi, suatu *art song* dapat saja merupakan tipe campuran dari kedua-nya. Karya Schubert berjudul *Linden Tree* dalam (da-lam *Die Winterreise*), misalnya, mempunyai struktur, sebagai berikut:

Bait	Materi nelodis
1	a
2	b
3	a' (dalam kunci minor)
4	b
5	c
6	a
7	b

Kelima bait dari karya Schubert berjudul *Serenade* mempunyai struktur musikal a b a b c, sebuah bentuk campuran dari kerangka strofik dan kerangka ‘terusan’.

C. Lagu Siklus (*Song Cycle*)

Sekelompok *art song* yang terdiri dari beberapa puisi pada subjek sentral disebut *song cycle* (*s*). *Song cycle* mempunyai narasi (penceritaan) yang agak tidak terbatas, dan setiap lagu dapat didengarkan dan dinik-mati terlepas dari kelompok secara keseluruhan. □

Musik Religius (Agamawi) dan Musik non Liturgis

MUSIK telah mengabdikan pada kebutuhan-kebutuhan dan pemikiran-pemikiran agamawi manusia sejak dahulu. Beberapa musik yang paling hebat di dunia, seperti beberapa karya lukisan dan arsitektur yang paling hebat, memiliki tujuan agamawi dan dapat dinikmati makna artistiknya sama seperti makna religius (agamawi) yang terkandung di dalamnya.

Ada dua kategori pokok tentang musik agamawi itu, yaitu: a) *musik liturgis*, yang digubah untuk keperluan khusus di dalam upacara gereja, dan b) *musik non liturgis*, yang digubah lebih untuk keperluan-keperluan konser daripada untuk pementasan di dalam gereja, meskipun musik tersebut memiliki sifat dasar agamawi yang serius.

A. Musik Liturgis

Tujuan musik liturgis adalah menciptakan atau menunjang pola sikap pemujaan. Bentuk musik ini harus dilibatkan di dalam studi mengenai apresiasi musik karena (seperti lukisan dan arsitektur) ia selalu dialami sebagai suatu seni, yang sama sekali terlepas dari fungsi agamawi seperti yang menjadi tujuan aslinya. Demi pemahaman dan penikmatan yang paling utuh terhadap musik liturgis, bagaimanapun, jalan yang paling baik adalah mempertimbangkan tujuan fungsionalnya yang dasarnya.

1. Musik Gregorian

Barangkali, kumpulan melodi liturgis yang terbesar adalah *plainsong* (nyanyian-rata) atau yang dinamakan juga *plainchant* atau *nyanyian Gregorian*. Ciri-ciri nya-nyian Gregorian secara keseluruhan bila dibandingkan dengan gaya melodis yang lain, adalah: a) monofonis, b) non metris, c) bebas secara ritmis, d) memakai mo-dus, dan e) dinyanyikan dalam bahasa Latin.

2. Koral (*Chorale*)

Kumpulan melodi religius yang besar lainnya ada-lah koral Protestan, yang bermula sejak masa Reforma-si Martin Luther pada abad ke-16. Beberapa lagu puji-an (*hymne*) yang dipergunakan saat ini termasuk dalam kategori melodi religius ini. Melodi koral berbeda dari Gregorian (Katolik). Perbedaan-perbedaan itu adalah: a) Koral lebih sering diharmonisasi dan memakai iringan, b) Koral lebih teratur dalam metrik dan ritme, c) Koral lebih bersifat mayor atau minor daripada modal, dan d) dinyanyikan dalam bahasa daerah sebagai ganti bahasa Latin. Koral, Gregorian, membangun dasar (basis) *cantus firmus* (melodi pokok) dari banyak musik polifonis yang bagus, baik instrumental maupun vokal.

3. Misa

Liturgi Misa katolik terdiri dari dua bagian utama; a) Ordinarium Misa, teks bahasa Latin yang tetap dan sama dalam setiap upacara, dan b) Proprium Misa, ba-gian yang berbeda-beda setiap hari Minggu.

a. *Ordinarium*

Bagian Ordinarium misa ini terdiri dari lima seksi, yaitu: *Kyrie* (Tuhan Kasihanilah), *Gloria* (Kemuliaan), *Credo* (Aku Percaya), *Sanctus* (Kudus), dan *Agnus Dei* (Anak Domba Allah). Bagian-bagian ini biasanya dinyanyikan dalam gaya Gregorian monofonis atau dalam gaya polifonis.

b. *Proprium*

Bagian proprium Misa yang dinyanyikan adalah: Introitus (Pembukaan), Greduale (Pengantar Bacaan Injil), Alleluia, Offer-torium (Persembahan), dan Komuni. Lagu-lagu ini dinyanyikan dalam gaya Gregorian atau gaya polifonis yang dinamakan Motet

c. *Misa Requiem*

Sebuah Misa jenis khusus yang lain disebut Requiem (disebut juga “Misa untuk Orang Mati” atau “Misa Arwah” – *Missa pro defunctis/Mass for the Dead*). Misa ini mempunyai susunan yang sama dengan Ordinarium kecuali *Gloria* dan *Credo*, dan ditam-bahi dengan lagu ‘Dies Irae’ (Hari Kemurkaan) yang berdasarkan sekuen Gregorian dari abad ke-13.

4. Motet:

Motet merupakan sebuah bentuk liturgis yang se-cara luas dipergunakan pada zaman Renaissans yang paling hebat sepanjang masa Abad Pertengahan hingga abad ke-18 (Misalnya : motet karya Bach berjudul *Singet dem Herrn* dan karya Mozart berjudul *Ave verum Corpus*), tetapi kebanyakan khasanah motet ter-masuk dalam zaman Renesans. Motet Renaissans tidak hanya menghadirkan suatu kesempurnaan teknik kon-trapungtis dalam gaya *a capeella* (nyanyian tanpa

iringan), tetapi juga merupakan sarana yang sempurna bagi perenungan (kontemplasi) religius; impersonal (umum) dalam gaya, sangat ekspresif mengenai ide-ide rohani (spiritual).

5. Kantata Gereja

Kantata liturgis bagi musik Protestan sama seperti Misa dan motet bagi musik Katolik. Ia merupakan suatu bentuk yang muncul kemudian, tumbuh dari usaha pembaharuan (inovasi) atas musik dramatis pada awal abad ke-17. Ia berkembang subur pada zaman Barok.

Kantata gereja digubah untuk vokal dan instrumen. Jenis musik ini mencakup: resitatif, aria-aria, duet, dan lagu-lagu koral, dan sering ia memanfaatkan melodi koral. Dalam pengertian ini, kantata merupakan suatu bentuk gabungan/campuran yang dapat diperbandingkan dengan opera dan oratorio, tetapi ia lebih pendek dari keduanya, dan lebih bersifat refleksif (perenungan) daripada naratif (bercerita).

6. Anthem

Bentuk liturgis yang dasar di dalam Gereja Anglikan dan di dalam golongan Protestan yang lain adalah *Anthem*, suatu bentuk yang menggunakan koor dengan teks bahasa Inggris dan biasanya dengan iringan organ. Jika bagian untuk penyanyi solo juga disertakan, bentuk itu dikenal sebagai 'verse anthem' (anthem yang memakai kontras antara koor dan solis).

7. Musik Gereja Instrumental (*Instrumental Church Music*)

Meskipun musik religius pada dasarnya digubah untuk medium vokal, ada juga beberapa bentuk liturgis instrumental yang penting. Yang terpenting dari bentuk ini adalah prelude koral untuk organ, yang mempergunakan suatu melodi koral

sebagai melodi utama/pokok (*cantus firmus*). Prelude koral ini mencapai puncak perkembangannya dalam karya-karya Bach selama abad ke-18.

Bentuk instrumental yang lain yang agaknya dipergunakan juga di dalam gereja adalah “Sonata da chiesa” (sonata Gereja) Barok. Bentuk ini, yang terdiri dari beberapa gerakan, yang kadang-kadang berciri ta-rian walaupun tidak dinamakan demikian, dibedakan dari sonata kamar (*sonata de camera/chamber sonata*) yang pada dasarnya merupakan sebuah suite tarian (lihat suite Barok).

B. Bentuk Musik non Liturgis

Kata-kata pembukaan untuk bab ini memperlihatkan artistik dari semua musik religius, baik liturgis maupun non liturgis. Garis batas antara kedua kategori ini kadang-kadang samar-samar. Kenyataannya, kom-posisi-komposisi dalam bentuk liturgis, khususnya Misa dan Requiem, kerap kali pada dasarnya non li-turgis, karena gaya-gaya operatik yang tidak tepat (*Co-ronation* dalam *Mass in C Major* karya Mozart, dan *Requiem* karya Verdi) atau ukuran yang terlalu panjang (*Missa Solemnis* karya Beethoven, *Mass in B Minor* karya Bach) menyebabkan karya-karya itu tidak praktis untuk dipergunakan di dalam upacara gereja. Bagai-manapun, karya-karya agung (*masterpieces*) yang demi-kian tidak kurang hebatnya sebagai karya seni dan ti-dak kurang religiusnya karena faktor-faktor non liturgis tersebut.

1. Oratorio:

sejak awal abad ke-17, para komponis telah menghasilkan karya-karya religius dramatis dengan tujuan yang non liturgis. Bentuk pokok jenis musik ini adalah (oratorio, suatu karya dramatis religius yang menggu-nakan bentuk-bentuk

operatik tetapi dipentaskan tan-pa pemanggungan, kostum, atau dekorasi (*scenery*).

Komponen-komponen

Sebuah oratorio meliputi resistatif, aria-aria dan kelompok soli (duet, trio, kuartet, dan lain sebagainya), koor, dan orkes. Cerita-nya, biasanya Al-Kitabiah/Biblis, dibawakan oleh seorang “pence-rita” (narator) dalam gaya resitatif. Koor dipergunakan secara le-bih luas dalam oratorio daripada dalam opera. Oratorio berciri le-bih panjang dan lebih dramatis daripada kantata gereja.

Oratorio-oratorio Passio

Oratorio-oratorio yang didasarkan pada kisah Paskah (sebuah ha-ri raya utama dalam agama Kristen) yang berhubungan dengan para Penginjil, yaitu: Matheus, Markus, Lukas dan Yohannes, di-sebut *Oratorio Passio* (*passio* berarti “nyanyian kisah sengsara yang dialami oleh Yesus Kristus/Isa Almasih”). Karya Bach yang ber-judul *St. Matthew Passion* (*Passio* menurut Santo Matheus) merupakan satu contoh yang hebat dari musik yang demikian.

2. Aneka Musik dengan Sifat Dasar Religius

Walaupun bentuk pokok musik non liturgis adalah oratori ia tidak mewakili semua musik yang hebat dari kategori ini.

Opera

Terdapat sejumlah opera yang memiliki perhatian religius yang kuat tetapi barangkali bersifat lebih sekuler daripada suci dalam tujuannya. Contoh-contohnya adalah *Thais* karya Massenet dan sebuah karya Wagner berjudul *Parsifal*.

Karya-karya Simfonik

Sejumlah karya untuk orkes yang harus diperhitungkan, baik de-ngan maupun tanpa koor, mewujudkan ide-ide religius. Karya-karya yang demikian, antara lain: *Symphony No. 9 in D Minor* de-ngan *finale koral* karya Beethoven, *Sinfonia da Requiem* (untuk orkes) karya Britten, dan *Concerto Gregoriano* karya komponis Respighi.

Nyanyian-nyanyian Religius

Tidak semua nyanyian solo yang dibicarakan pada halaman 167-171 berlatar belakang puisi-puisi tentang cinta dan tema-tema duniawi yang lain. Beberapa di antaranya berkaitan dengan tema-tema religius. Karya Schubert yang terkenal *Ave Maria* dan karya Hindemith berjudul *Merienleben* (sebuah siklus nyanyian) merupakan contoh-contoh yang patut dicatat mengenai khasanah nyanyian solo yang berkaitan dengan tema religius. □

Musik Mutlak dan Musik Programa

ISTILAH “Mutlak” (*absolute*) dan ‘programa’ berhubungan dengan dua kategori yang luas dari musik instrumental; penggunaan istilah-istilah ini tergantung pada apakah musik itu ditujukan untuk menyampaikan ide-ide non musikal atau tidak.

A. Musik Mutlak

Musik instrumental yang secara keseluruhan hadir di atas kepentingan sendiri dan tidak memiliki kaitan intrinsik dengan ide-ide ekstramusikal, dinamakan “musik mutlak” (*absolute music*). Musik mutlak meliputi karya-karya dengan judul, semacam: *Symphony No. 40 in G Minor*, *Sonata in D Major*, *Toccata and Fugue in D Minor* – judul-judul yang tidak deskriptif (mengandung pemerian) sifatnya mengenai hal-hal lain kecuali musik itu sendiri.

B. Musik Programa

Lawan dari musik mutlak adalah “musik programa”, yaitu musik instrumental yang dengan sengaja digubah komponis untuk menyampaikan ide-ide ekstra-musikal. Judul-judul yang deskriptif (memberi penjelasan atau pemerian), seperti: *Carnaval*, *The Afternoon of a Faun*, dan *The Pines of Rome*, menunjukkan musik programa.

Kepustakaan musik yang mempunyai kaitan-kaitan dengan hal-hal ekstermusikal tetapi yang secara umum tidak dimasukkan ke dalam kategori “programa” mencakup semua musik vokal (opera, oratorio, nyanyian-nyanyian, dan lain sebagainya), musik tarian (musik yang dikaitkan dengan tarian),

musik kebangsaan (mu-sik yang berkaitan dengan bangsa atau negeri tertentu), musik agamawi religius (baik yang liturgis maupun yang non liturgis yang berkaitan dengan ide-ide agamawi).

Suasana (mood atau Atmosfir)

Kebanyakan musik dalam kategori “programa” berusaha agak le-bih dari sekadar menyampaikan suasana (*mood* atau *atmosfir*) umum dari ide yang dikandungnya. Sebagai misal, tujuan utama dari *The Afternoon of a Faun* karya Debussy, sebuah karya ber-dasarkan puisi ciptaan Mallarme, adalah menyampaikan sifat da-sar puisi tersebut yang hangat, penuh lamunan, dan agak suram.

Musik Programa Naratif

Dasar atau basis programatis sebuah komposisi dapat saja di-arahkan ke tingkat yang lebih tinggi dari suatu realisme apabila musik tersebut dimaksudkan untuk menceritakan sebuah kisah atau pun melukiskan sebuah serial kejadian yang berhubungan. Contoh dari jenis musik programa naratif ini adalah puisi sim-fonik karya Strauss yang berjudul *Till Eulenspiegel* dan *Don Quixote*, dan karya Berlioz yang berjudul *Fantastic Symphony* yang setiap gerakan dari kelima gerakannya melukiskan episode yang berbeda tentang kehidupan seorang artis. Kaitan-kaitan ekstra-musikal dari suatu ide (bahkan merupakan hasil penemuannya sendiri) untuk dapat menikmati musik, tak akan pernah mampu mengapresiasi keindahan dan makna musik itu sendiri secara pe-nuh. Banyak karya agung dari musik programa yang tak terhi-tung jumlahnya yang dapat diapresiasi demi kepentingannya sen-diri walaupun sang komponis “mengaitkannya dengan suatu program”.

Gaya (Style)

Gaya musik program berbeda secara tidak esensial atau kositen dari gaya musik mutlak. Kecuali jika seorang mengetahui judul maksud (intensi) programatis komponisnya, tidak mungkin ia dapat membedakan sebuah karya musik dapat menjadi sangat ro-mantis dan penuh perasaan (emosional) tanpa dihubungkan (mes-kipun secara samar dan jauh) dengan suatu program khusus/ spesifik.

1. Masa dan Medium

Musik program muncul secara amat meluas dalam bentuk musik untuk orkes (puisi simfonik dan suite simfonik), dan untuk piano (karya-karya deskriptif yang pendek) pada abad ke-19. Musik mutlak menonjol sepanjang abad ke-18. musik ini meliputi semua bentuk dan medium instrumental: musik kamar, musik keyboard, musik orkestral.

2. Realisme:

Musik Program sering berusaha menghadirkan suatu realisme langsung dengan cara mereproduksi atau meniru bunyi-bunyi alam, seperti: kicau burung (misalnya: *Pastorale* dalam *Symphony No. 6* karya Beethoven), trompet fanfare (jenis trompet yang dipakai dalam suatu upacara), hunting-horn (horn yang dipakai untuk memberi tanda dalam perburuan), badai, medan perang, angin, dan lain-lainnya. Efek-efek demikian biasanya tidak menyumbangkan sesuatu bagi kepentingan artistik suatu musik.

3. Musik Program dan Apresiasi

Pendekatan terhadap apresiasi musik melalui musik program pernah dianggap sebagai suatu pendekatan yang

paling tepat. Pendapat umum yang berlaku sekarang memandang musik program memainkan peranan yang kurang penting dalam kegiatan-kegiatan apresiasi, dan mempertahankan pendapat bahwa kaitan-kaitan ekstra musikal tidak hakiki (esensial) atau bahkan bersifat merusak bagi suatu apresiasi yang benar. Selanjutnya dikatakan bahwa musik program berperan semata-mata sebagai penyokong dalam kegiatan “mendengar/menyimak”, dan bahwa penekanan yang berlebihan pada aspek programatis suatu musik justru menjauhkan kita dari kegiatan ‘mendengar/menyimak’ yang sebenarnya.❖

⑧

Humor di dalam Musik

TIDAK semua musik merupakan karya yang serius dan dalam. Humor memainkan peranan yang berarti di dalam khasanah musik, seperti juga di dalam fiksi dan drama. Jenis-jenis humor yang beragam yang ada di dalam musik merupakan sumber kenikmatan dan kesenangan yang penting.

Humor di dalam musik tidak menciptakan sebuah kategori yang jelas batasannya dan terpisah, seperti: musik simfonik, opera, *art song*, dan lain-lainnya. Humor dapat ditemukan di dalam semua bentuk musik, medium dan kategori.

A. Humor sebagai Pembebasan

Dalam karya dramatis yang tinggi, pelukisan-pelukisan komik dihadirkan demi pembebasan (pelebaran) dari emosi yang kuat/dalam. Suasana komik di dalam drama-drama karya Shakespeare berfungsi persis seperti ini. Pada masa awal sejarah opera, *intermezzo-intermezzo* komik dimasukkan/diselipkan di antara babak-babak yang serius. Inilah asal opera komik.

B. Scherzo

Di dalam karya-karya instrumental yang besar seperti sonata-sonata dan simfoni-simfoni, sebuah gerakan berlawanan dalam nada yang lebih ringan mirip dengan *intermezzo* yang menjadi alat untuk meredakan ketegangan-ketegangan. Namun, umum bagi gerakan-gerakan semacam itu adalah ‘scherzo’, sebuah kata bahasa Italia yang berarti ‘kelucuan’ atau ‘permainan’. Scherzo musikal mencakup semua corak humor dari yang sepenuhnya cerdas, ringan, jenaka, atau

menyenangkan (misalnya; sebuah scherzo karya Mendelssohn dengan judul *A Midsummer Night's Dream*) hingga yang sepenuhnya ‘kurang ajar’, aneh sekali, atau bahkan yang riang gembira (misalnya: gerakan yang diberi judul *Scherzo phrenia* dalam karya Don Gillis berjudul *Symphony No 5 ½*).

C. Parodi

Parodi merupakan sebuah aspek penting dalam humor musikal. Di dalam musik vokal, komedi dapat ditonjolkan dengan jalan menyusun teks yang bersifat serius dan heroik dalam musik yang ringan dan se-enaknya, atau dengan cara memasukkan sebuah teks humor ke dalam gaya yang dengan sengaja dibuat membosankan.

D. Karikatur

Dengan membesar-besarkan/menonjol-nonjolkan keanehan-keanehan atau kebiasaan-kebiasaan dalam gaya dari seorang komponis atau zaman tertentu, dapat dihasilkan humor musikal yang efektif. Satire dan karikatur lazim dipakai dalam abad ke 20. Sebuah studi yang menarik mengenai karikatur-karikatur tentang gaya adalah karya tentang gaya adalah karya Edward Ballantine berjudul *Variations on Mary Had a Little Lamb* (dua perangkat variasi untuk piano), yang di dalamnya ia dengan cerdas meniru gaya-gaya yang akrab dari komponis-komponis, seperti: Bach, Franck, R. Strauss, Gershwin, dan lain-lainnya.

E. Keanehan/Keganjilan

Upaya humor yang lainnya, yang agak berdekatan dengan periode, adalah pemasukan keanehan atau keganjilan yang nyata ke dalam musik. Hal ini sering dihasilkan dengan cara

membuat perubahan-perubahan mendadak dalam ritme, tempo, dinamik, harmoni, dan elemen musik yang lain. Karya scherzo Beethoven merupakan contoh yang patut dicatat dalam hal ini. Haydn juga senang dengan kejutan-kejutan humoris. Fortissimo akor yang mendadak dalam gerakan kedua dari karya Haydn berjudul *Symphony No. 94 (Surprises)*, setelah sebuah permulaan yang sangat tenang, adalah sesungguhnya sebuah ‘tipuan’ (*trick*) humoris. Contoh lain untuk humor di dalam musik Haydn muncul pada akhir dari gerakan terakhir karyanya yang berjudul *String Quartet no. 38 (Op. 33, No.2, dalam E Flat)*; beberapa *pause* panjang ditampilkan dan ini mengecoh pendengar beberapa kali karena me-reka mengira akhir lagu sudah dicapai, sehingga ketika frase akhir yang sesungguhnya dimainkan, para pen-dengar menjadi tidak yakin bahwa itulah akhir lagu. Sebuah contoh yang mirip lainnya adalah karya Jo-hann Strauss yang berjudul *Perpetuum Mobile: A Musical joke (Perpetual Motion)*, bagiannya yang mengalir cepat dan bersambung secara tiba-tiba diputuskan di tengah lagu.

F. Not-not yang Salah

Pemasukan secara sengaja ‘Not-not yang salah’ ke dalam suatu melodi atau harmoni dapat menghasilkan suatu keanehan komik. Contoh dari humor jenis ini adalah karya-karya komponis seperti Shostakovitch dengan karyanya *Polka* dalam *The Golden Age*, Goosens dengan karyanya *Hurdy Gurdy Man* dalam suitanya yang berjudul *Kaleidoscope* dan Mozart dengan karyanya *Musikal Joke*.

G. Melodi Pinzaman

Suatu efek humor dapat dihasilkan dengan cara meminjam sebuah melodi yang terkenal dan menem-patkannya dalam latar yang ganjil/aneh. Debussy melakukan hal ini di dalam *Gollivog's Cake-walk* dari karyanya berjudul *The Children's*

Corner Suite, sebuah ta-rian yang lucu yang menampilkan *love motive* dari kar-ya Wagner berjudul *Tristan an Isolde*. Gerakan terakhir dalam karya Berlioz *Fantastic Symphony* dengan judul *Dream of a Witches Sabbath*, menampilkan lagu Gregorian yang terkenal *Dies Irae* dari *Misa Requiem* dengan maksud menghasilkan elemen humor diabolis (yang kejam). Masih sebuah contoh lagi yaitu kutipan yang menyenangkan oleh Stravinsky mengenai sebuah tema dari *Marche Militaire* karya Schubert yang dimasukkan ke dalam karyanya sendiri berjudul *Circus Pol-ka (Ballet for an Elephant)*.

H. Humor dalam Musik Vokal

Teks/syair humoris menuntut perlakuan musikal yang tepat. Ada banyak contoh mengenai di dalam nyanyian-nyanyian, opera-opera, dan musik koral. Karya Musorgski yang berjudul *Song of the Flea*, Per-golesi dengan karya *The Music Master*, dan Purcell dengan karyanya yang berjudul *This Women Makes Us Love* adalah contoh-contoh untuk humor dalam musik vokal.

I. Contoh-contoh lain dalam Humor Musikal

Karya Mozart yang berjudul *Musikal Joke* seperti yang telah ditunjukkan di atas merupakan contoh hu-mor musikal yang terkenal. *Divertimento* (Bahasa Italia yang berarti “Suatu hiburan”); karya musik yang tidak begitu serius dalam beberapa gerakan untuk sekelompok instrumen yang kecil) ini menonjolkan kelucuan pada kerja seorang komponis yang tidak pandai yang membubuhi skor-nya dengan kedangkalan, dan juga pada pemain yang tidak pandai yang memainkan not-not yang salah. Karya ini berakhir dengan disonansi yang impresif-humoris.

Henry Purcell menulis sebuah fantasia lima-suara untuk alat gesek yang didalamnya satu suara memainkan not yang sama sepanjang lagu. Peter Cornelius menulis juga sebuah karya berjudul *The Monotone* yang bagian yang memakai iringan menampilkan sua-tu kontras humoris dengan cara bergerak ke mana-ma-na dalam rentangan yang lebar.

Sejeni shumor yang aneh sekali dipertunjukkan da-lam seksi trio dari *Scherzo* Beetrhoven berjudul *Sym-phony No. 5* yang di dalamnya tangga nada dan figur-figur (hiasan) yang cepat diberikan kepada bass-string yang susah dimainkan (didobel oleh cello). Tarian pe-desaan yang ‘kasar’ di dalam karya Beethoven yang berjudul *Symphony No. 6 (Pastorale)*, gerakan ketiga memperlihatkan sebuah orkes amatir yang di dalam-nya pemain basson berulang-ulang ‘masuk terlambat’.

Erik Satie adalah eksponen (pentolan) satire mu-sikal. Karya-karya pianonya memakai judul-judul yang humoris, seperti: *Three Pieces in the Formof a Pear*, *Cold Pieces*, *Unpleasent Glances*, *Automatic Descriptions*, dan *Next – to – last Thoughts*. □

Bagian Keenam

Pendekatan-pendekatan Pokok yang lain terhadap Apresiasi Musik

.

①

Gaya Musikal

PERHATIAN terhadap gaya musikal merupakan sebuah petunjuk yang pasti mengenai penyimak/ pendengar yang cerdas dan berpengalaman. Mendengar sebuah komposisi untuk pertama kali dan, berdasarkan persepsi stilistik, mengorientasi komposisi itu ke dalam segi periode sejarah, seorang komponis tertentu/khusus, atau sudut pandangan yang lain, merupakan usaha mencapai salah satu dari dasar yang paling memuaskan dalam kenikmatan musikal.

Gaya musikal merupakan aspek musik yang diwujudkan dengan cara mensintesis semua elemen dan ke-lengkapan musikal. Apabila seseorang berkata, “Musik itu kedengaran seperti Bach”, atau “Musik ini mempunyai kualitas romantis dari abad ke-19”, ia memperlihatkan perhatian tentang kualitas-kualitas tertentu dari musik itu sendiri — karakter melodinya, ritme, harmoni, dan lain sebagainya; singkat kata, ia merangkul keseluruhan efek komposisi ini.

A. Metode

Tidak ada formula yang sederhana, tidak ada jalanpintas dalam pengembangan persepsi stilistik. Ia muncul secara otomatis bersama pengalaman mendengar/menyimak. Jika Anda menyimak secara semestinya sejumlah karya musik dari kategori apapun, Anda akan memperoleh keakraban dengan gaya dari kategori yang khusus/tertentu itu. Jika, sebagai contoh, Anda mendengar sejumlah karya komposisi Beethoven, Anda akan dapat membedakan musiknya dari musik komponis lain. Dengan cara yang sama, sesudah

menyimak sejumlah besar musik dari akhir abad ke-18, Anda dapat membedakan musik itu dari khasanah periode yang lain.

Cara terbaik untuk mengembangkan suatu persepsi yang langsung mengenai gaya adalah mendengar dan membandingkan dua komposisi dengan karakter yang berbeda secara mencolok. Perbandingan yang teliti dan tajam akan memberi kejelasan mengenai berbagai hal yang didalamnya kedua karya itu menunjukkan perbedaannya. Usaha ke arah ini akan berhasil. Semakin Anda mengembangkan kekuatan persepsi Anda, semakin baik pula peluang Anda untuk memperoleh yang terbaik dari pengalaman musikal.

B. Gaya-Gaya Periode

Pendekatan yang paling lapang terhadap gaya musikal adalah melalui pendalaman terhadap musik menurut periode-periodenya. Pendekatan ini berkaitan dengan pendekatan histeris, yang akan dibicarakan pada bab berikutnya. Dengan menyimak musik dari periode tertentu, Anda akan dengan segera menjadi akrab dengan bunyi musiknya; terutama gayanya. Paragraf-paragraf berikut ini akan memperlihatkan beberapa karakteristik gaya yang menonjol dan berbeda dari enam periode yang luas dari khasanah/kepuustakaan musik.

1. Gaya Abad Pertengahan

Musik dari abad ke-12 sampai dengan 14 adalah polifonis, tetapi memanfaatkan sedikit imitasi/tiruan kontrapungtis. Nyanyian-nyanyian Troubadour dan Trouvere monofonis merupakan kekecualian. Musik abad ke-12 dan 13 menyukai birama triple (pertigaan) dan repetisi/ulangan pola-pola ritmis. Musik abad ke-14 menyukai birama perdua (dupel) dan ritme yang lebih luwes. Polifoni tiga suara berlaku meskipun instrumen dipergunakan, musik vokal

mendominasi musik instrumental. Harmoni kedengaran tidak teratur di telinga kita; ia terkadang kasar dan “encer”. Modus-modus merupakan dasar tonal dari musik efeknya adalah modal sifatnya.

2. Gaya Renaissans

Musik dari abad ke-15 dan 16, sebagai perbandingan, mempunyai bunyi yang lebih diolah (diperhalus). Ia mempunyai terstruktur polifonis. Jumlah bagian vokal yang lebih banyak dipergunakan, dan imitasi (tiruan) menjadi lebih luas (ekstensif). Musik “mengalir” secara lebih lancar dan menghasilkan efek kesinambungan, khususnya alur melodisnya. Gaya sebagai dasar tonal musiknya, tetapi efek-efek mayor dan minor mulai terbisakan, khususnya dalam musik vokal sekuler (duniawi) dan musik instrumental.

3. Gaya Barok

Periode Barok (1600-1750) menghantar ke dalam suatu konsep baru mengenai ekspresi dramatis yang cukup mempengaruhi karakteristik musiknya. Musik Barok memakai tangga nada yang lebih luas, ia lebih spektakuler, memiliki kontras-kontras yang lebih hebat, dan mempunyai suatu keagungan melebihi yang terdapat pada musik dari masa-masa sebelumnya. Harmoni menjadi lebih terorganisasi/teratur. Konsep modern mengenai mayor dan minor mulai muncul. Penekanan-penekanan baru diberikan pada homofoni, tetapi tidak mengganti polifoni. Musik instrumental mulai menemukan diri dan mengembangkan suatu gaya yang lebih bebas. *Basso Continuo* (suara bass dengan angka di bawah not-not untuk menunjukkan harmoni, yang dimainkan oleh pemain bass dan sebuah alat *keyboard*) merupakan satu dari ciri-ciri terpenting musik periode ini. Ia merupakan penekanan

tambahan pada suara bass, yang berfungsi sekaligus sebagai sebuah melodi dan sebuah bass harmonis.

4. Gaya Klasik

Masa setengah abad dari 1750 sampai 1800 menjadi saksi suatu perubahan penekanan dari tekstur polifonis ke tekstur homofonis. Organisasi tematis, fraseologi, dan struktur-struktur seksional yang lebih luas bersifat sederhana dan jelas. Harmoni dan melodi bersifat lebih diatonis. Musik pada umumnya lebih tenang (terkendali), umum (impersonal), dan objektif. Dinamika untuk pertama kali dipergunakan secara luas pada paruh kedua abad ke-18. barangkali kata-kata seperti: elok (*elegan*), anggun, dan penghalusan merupakan lukisan terbaik tentang gaya umum periode Klasik.

5. Gaya Romantik

Musik abad ke-19 didominasi oleh suatu ekspresi emosional dengan jangkauan yang lebih luas, didominasi oleh gaya-gaya yang lebih pribadi dan individual, dan lebih subjektif. Bentuk-bentuk musikal, seperti: sonata dan simfoni, menjadi lebih panjang dan lebih luas cakupannya, tetapi karya-karya piano yang pendek banyak juga jumlahnya. Harmoni dan orkestrasi menjadi lebih kaya, demikian juga sonoritas pada umumnya.

6. Gaya Abad ke-20

Walaupun pertama abad ke-20 menghasilkan kecenderungan-kecenderungan (*trends*) gaya yang bermacam-macam, generalisasi tertentu dapat dibuat menyangkut hal itu. Disonansi dipergunakan secara lebih hebat dan luas daripada sebelumnya. Tonalitas sering dikaburkan atau bahkan dilawan/dilanggar/dibuang dengan jalan menggunakan

polifonalitas, atonalitas, dan mikrotonalitas. Ritme-ritme lebih kompleks dan dianekaragamkan. Eksperimen-eksperimen baru dalam skema metrik perlu dicatat. Pada umumnya, abad ke-20 lebih mirip periode Klasik daripada Romantik dalam mengikuti suatu kecenderungan (*trend*) ke arah objektivitas. Ada sebuah minat yang diperbaharui mengenai tekstur-tektur polifonis. Sonoritas yang halus dan jelas merupakan ciri. Orkestrasi yang brilian dan penuh warna serta kombinasi baru menyangkut instrumen merupakan kekhasan periode ini.

7. Gaya-gaya Nasional dan Regional

Gaya-gaya musikal berbeda pada negeri-negeri tertentu dan wilayah-wilayah geografis melintasi gaya-gaya periode. Gaya-gaya asli/pribumi biasanya didasarkan pada musik rakyat dari suatu negeri dan meresapi musik konser yang serius. Tidak setiap musik dapat dengan mudah dikenal/diidentifikasi sebagai musik daerah (*country*); beberapa negeri/daerah dan wilayah memiliki gaya-gaya yang lebih khas daripada gaya-gaya daerah/negeri lain.

8. Gaya-gaya Timur

Secara umum, musik dari dunia Timur berbeda dari musik masyarakat Barat; musik yang pertama (Timur) secara umum merupakan musik monofonis. Masyarakat Timur mengembangkan ciri-ciri ritmis dan melodis, sambil mengabaikan kontrapung dan harmoni secara luas. Barangkali ciri yang sangat jelas membedakan gaya Timur dari gaya Barat adalah penggunaan banyak sistem tanggana yang secara tegas berbeda dari sistem tanggana Barat. Banyak alat musik yang eksotis, yang tidak terdapat di Barat, dipergunakan.

9. Gaya-gaya Regional dan Nasional yang berbeda

Tanpa berusaha mencatat semua gaya nasional dan regional, baik bagi kita untuk menunjukkan di sini sejumlah daerah tempat gaya-gaya yang sangat berbeda dalam khasanah musik ditemukan. Gaya-gaya nasional dan suku (ras) yang dengan sangat mudah diidentifikasi adalah gaya Spanyol dan daerah-daerah yang berbahasa Spanyol lainnya, negara-negara Skandinavia, Rusia, Hawaii, dan Magyar (masyarakat dan bahasa yang banyak ditemukan di Hongaria) atau bangsa Gypsy.

Karena Amerika Serikat merupakan campuran banyak pengaruh Eropa, musiknya tak dapat dikatakan memiliki gaya khas yang berbeda. Di Amerika Serikat, bagaimanapun, ada banyak ciri regional tertentu yang dapat ditemukan di bagian Selatan (gaya Afro-Amerika), di Barat Daya (lagu-lagu penggembala/ *cowboy*, balada-balada, dan musik Indian Amerika), dan di New England, lebih jauh lagi, gaya-gaya khusus dari musik tarian Amerika yang populer (jazz, regtime, blues, swing, boogie, bop, dan lain-lainnya) adalah jelas-jelas asli. Semua gaya ini mempunyai pengaruh terhadap karya-karya musik di Amerika Serikat.

10. Gaya-gaya Campuran dan Pinjaman

Lagu-lagu/nyanyian-nyanyian rakyat (*folk*) dan unsur-unsur yang beragam, yang merupakan ciri khas suatu gaya nasional, sering dipinjam oleh seorang komponis dari daerah/wilayah/negeri lain dan dimasukkan ke dalam gaya musiknya.

11. Gaya-Gaya Individual Para Komponis

Gaya seorang komponis secara individual umumnya adalah gaya yang ada pada masa, kebangsaan dan wilayahnya. Di dalam wilayah gaya yang luas ini, bagaimanapun, terdapat

perbedaan-perbedaan antara komponis-komponis secara pribadi. Tidak mungkin untuk mencatat di sini contoh-contoh stilistis dari komponis-komponis secara perorangan. Kita hanya sekedar menunjukkan pendekatan-pendekatan dan membuat sejumlah perbandingan demi kepentingan ilustrasi.

C. Pengaruh-pengaruh

Gaya seorang komponis dibatasi pertama-tama oleh periode saat ia hidup dan oleh warisan nasional atau regionalnya. Jadi, gaya Bach hampir secara keseluruhan merupakan hasil periode akhir Barok dan Lingkungan alam jermannya, meskipun pengaruh-pengaruh Italia dan Prancis di dalam musiknya sangat jelas bila ditelusuri. Handel, yang sezaman dengan Bach, memiliki ciri Barok yang sama, tetapi gayanya berbeda dari gaya Bach secara luas, karena, meski kelahiran Jerman, Handel belajar di Italia dan menghabiskan sebagian yang panjang dari hidupnya di Inggris.

Sebagai tambahan terhadap faktor-faktor kronologis dan geografis, pelajaran awal yang diterima sang komponis merupakan pengaruh yang sangat berarti. Seorang komponis pada dasarnya menyerap banyak dari gaya guru pertamanya. Ia juga dipengaruhi oleh kesan-kesan musikalnya yang awal: musik pertama yang didengarkan dan model-model musik yang pertama dipelajarinya. Contoh yang masyhur mengenai pengaruh guru adalah Rimsky-Korsakov atas Stravinsky, Giovanni Gabrieli atas Heinrich Schutz, Cesar Franck atas Ernest Chausson, dan Schoenberg atas Alban Berg.

Gaya seorang komponis dapat juga dipengaruhi oleh berbagai faktor yang lain: tipe musik yang ditulisnya (misalnya: Handel menulis opera dan oratorio; Bach menulis kantata dan musik gereja lainnya), jenis jabatan yang dipegangnya (pemimpin koor, konduktor, organis, guru), cara ia

menanggapi kecenderungan-kecenderungan (*trends*) musikal dan kepribadian musikal dalam kurun waktu hidupnya, dan pengalaman-pengalamannya.

D. Ciri-ciri yang Berbeda

Sebagai tambahan terhadap karakteristik yang disebabkan oleh pengaruh-pengaruh kebangsaan, kronologis, dan lain-lainnya, seorang komponis mengembangkan ciri-ciri gaya pribadi yang berbeda dari yang lain. Gaya yang berbeda dari seorang komponis dapat menjadi ciri tambahan terhadap keulungan yang khas yang ia terapkan pada unsur tertentu (melodi, ritme, metrik, harmoni, tekstur, orkestrasi) dan perlakuannya atas hal-hal tersebut. Tekstur-tekstur kontrapungtis yang teratur (*iregular*), skema metrik yang kompleks, orkestrasi yang brilian dalam musik Stravinsky; penggunaan tangganada not-penuh (*whole-tone scale*; tanpa *semi-tone*), modalitas, dan peralelisme (kesejahteraan) harmonis yang dipergunakan oleh Debussy; *kromatisisme* dan *fraseologi* yang bersambung yang dibuat oleh Wagner; atonalitas, disonansi yang kuat, gaya linear yang terpotong-potong oleh Schoenberg – semua ini merupakan contoh-contoh gaya-gaya yang berbeda.

E. Gaya-gaya Medium, Bentuk, dan Kategori-kategori lainnya

Sesungguhnya setiap kategori musik memiliki kualitas gaya yang khas yang melintasi bidang-bidang, seperti: periode historis, wilayah geografis, nasionalitas, dan ciri-ciri komponis yang individual.

1. Medium

Setiap medium musik memiliki idiom sendiri; yaitu gaya tertentu yang khas dibatasi oleh kelengkapan-kelengkapan khusus, kapasitas, dan keterbatasannya. Dalam kaitan dengan medium, perbedaan yang paling mencolok dalam hal gaya adalah perbedaan antara musik instrumental dan musik vokal. Meskipun perbedaan-perbedaan stilistik antara keduanya tidak selalu jelas, medium-medium instrumental pada umumnya lebih terputus-putus secara melodis, memiliki rentangan melodis yang lebih luas, dan barangkali lebih berani di dalam hal harmoni dan ritme. Musik vokal cenderung menjadi lebih tenang dan secara teknis kurang brilian. Medium-medium solo (baik instrumental maupun vokal) condong untuk memainkan keluwesan yang lebih hebat berkaitan dengan ornamentasi (penghiasan) dan gaya improvisatoris dibanding kelompok-kelompok yang besar.

Kelengkapan-kelengkapan fisik instrumen mempengaruhi gaya musik yang ditulis untuk medium instrumental. Gaya musik harpsichord dibatasi oleh nadanya yang secara jelas terbatas dan ketiadaan tenaga-penahan-suara (*sustaining power*). Piano memiliki tenaga penahan suara yang lebih, dan kualitas perkusif yang lebih; organ masoih memiliki tenaga-penahan suara dan sonoritas, tetapi kurang dalam pembatasan nada, dan ia tidak dapat “mengumpulkan” nada seperti yang diperbuat piano dengan pedal dampernya. Dengan demikian, semua kelengkapan fisik ini memiliki suatu efek yang terbatas atas gaya musik yang ditulis untuk instrumen yang sesuai.

Instrumen-instrumen gesek individual (biola, viola, cello) secara harmonis terbatas, tetapi mereka menghasilkan melodi. Instrumen-instrumen tiup dibatasi oleh kapasitas paru-paru manusia (seperti juga suara manusia), tetapi setiap

instrumen tiup memiliki kemampuan dan keterbatasan tersendiri dalam hal manipulasi. Sebagai contoh tangganada dan figurasi yang cepat; trombone tidak dapat melakukannya.

2. Bentuk

Bentuk-bentuk musikal tertentu memiliki ciri-ciri yang lebih ditrntukan ole gayanya daripada oleh kerangka strukturalnya. Fuga dan kanon, misalnya, didasari oleh tekstur lebih daripada oleh struktur seksionalnya. Toccato dan etude ditentukan oleh kecanggihan teknik. Konserto biasanya lebih memamerkan kecermeloangan (briliansi) dan kecanggihan teknik (*virtuositas*) dari gaya dinbandingkan dengan simfoni atau puisi simfonik. Sebuah aria lebih liris dibanding sebuah resitatif; yang terakhir ini lebih deklamatis (bersifat deklamasi). Sebuah opera lebih tinggi tingkat dramatiknya dibanding dengan sebuah kantata atau oratorio.

3. Musik Agamawi dan Duniawi

Tujuan yang serius dari agamawi pada umumnya dan musik liturgis pada khususnya membuatnya lebih tenang dan terkendali dibandingkan dengan musik duniawi. Tentu saja ada banyak kekecualian dalam generalisasi ini.

4. Musik Fungsional

Gaya musik yang ditulis untuk suatu fungsi khusus secara luas ditentukan oleh fungsinya itu. Musik pemakaman lebih syahdu daripada musik pernikahan; musik tarian lebih gembira daripada musik profesional (arak-arakan); lagu-lagu yang dimainkan untuk mengiringi suatu kegiatan kerja (*work song*) sesuai dengan sifat tugas tertentu dalam suasana dan gaya.

5. Kecanggihan Teknik (*virtuositas*)

Seorang penyaji/pemain (penyajian atau instrumentalis) yang memiliki kemampuan teknis yang istimewa dan yang mudah memamerkan ketrampilan itu dikenal sebagai seorang musikus virtuoso. Musik yang digubah khusus untuk memamerkan atau mengeks-ploitasi ketangkasan teknis penyaji disebut musik virtuoso. Kecanggihan teknik pada seorang penyaji dan pada sebuah komposisi tidak jarang dibawakan sedemikian ekstrim sehingga nilai artistik dan isi musikal dikorbankan demi kepentingan prestasi teknis yang brilian. Sayang sekali, virtuositas lebih dipentingkan oleh pengelola konser komersial, karena penonton yang tidak kritis terkesan dan terhibur lebih oleh kecakapan mempertunjukkan (*shownmanship*) daripada oleh ke-baik/kegunaan estetis dari suatu program.

Komponis-komponis dan penyaji-penyaji virtuoso, bagaimanapun, telah memberi andil terhadap seni musik karena mereka mendayagunakan sumber-sumber teknis dari suatu medium khusus. Pengenalan terhadap kesulitan-kesulitan teknis dalam satu periode sering memungkinkan seorang komponis yang kemudian untuk memperluas cakrawala ekspresinya.

6. Ethos dan Pathos

Istilah-istilah ini menjelaskan dua kualitas gaya yang berlawanan yang dapat diterapkan pada semua kategori kepustakaan musik. Kualitas *ethos* (gaya objektif) ditemukan dalam musik yang lebih mementingkan pertimbangan mengenai bentuk dan konstruksi teknis. Kualitas *pathos* (gaya subjektif) ditemukan dalam musik yang muatan/isi emosionalnya lebih menonjol daripada desain strukturalnya. Ethos dan pathos (objektivitas dan subjektivitas) paling baik di-mengerti melalui perbandingan ekstrim-ekstrim, tetapi

semua tingkatan gaya yang merentang dari objektif ekstrim hingga subjektif ekstrim dapat ditemukan di dalam kepustakaan musik, dan istilah-istilah itu selalu relatif.

Ethos dan pathos berlaku pada periode-periode tertentu dalam sejarah musik: abad ke-19 merupakan era pathos, klasikisme abad ke-18 secara khusus merupakan era ethos, demikian juga abad ke-20 dengan pertimbangan yang lebih luas. Bentuk-bentuk tertentu lebih objektif daripada yang lainnya. Sebagai contoh, *fuga* dan kanon biasanya lebih objektif daripada *rhapsodi* dan *toccata*. *Madrigal* sekuler biasanya lebih subjektif daripada motet agamawi. □

②

Sejarah Musik

MANFAAT mempelajari kepustakaan musik yang berkenaan dengan epos sejarah, bentuk, kecenderungan (*trend*), pengarang, dan gaya, hampir tidak terlalu ditekankan. Bukan tujuan kita di sini untuk membuat kerangka (*outline*) sejarah musik tetapi sekedar menunjukkan beberapa jalan untuk mempertinggi apresiasi melalui studi tentang sejarah.

A. Latarbelakang Historis Yang Umum

Sejarah musik dan kepustakaan musik memiliki makna yang lebih besar jika dilihat dalam kaitan dengan sejarah umum. Peristiwa-peristiwa non musikal sering mempengaruhi perkembangan musik.

1. Cabang Seni yang Lain

Seni musik paralel dengan seni-seni lainnya. Seringkali kecenderungan-kecenderungan gaya dasar di dalam musik dapat disaksikan hadir berdampingan dengan kecenderungan yang sama di dalam seni lukis, seni pahat, dan arkitektus. Dengan demikian, perkembangan-perkembangan yang penting dalam musik di Paris dan Chartres selama akhir Abad Pertengahan hidup berdampingan (Koeksisten) dengan katedral-katedral Gothis yang agung di Eropa. Pada abad ke-16, ketika Andre dan Giovanni Gabrieli mengubah musik polikoral yang impresif di Venesia, sekolah pelukis-pelukis Venesia (Titian, Veronese, dan lain-lainnya) berkembang subur. Seni dan musik Venesia, kedua-duanya, memantulkan suatu semangat/jiwa kemakmuran dan keagungan. Komposisi-komposisi Debussy pada akhir abad ke-19 berkaitan langsung pada ide-ide dari pelukis-pelukis Impresionis (Picasso, Manet, Monet, Renoir, dan lain-lainnya) dan sastrawan-sastrawan (Mallarme, Verlaine, Baudelaire). Pada abad ke-20, perkembangan ekspresionisme dan seni lukis non objektif tampaknya sejajar (*paralel*) dengan musik dari komponis-komponis seperti Stravinsky dan Schoenberg.

2. Kesusastraan, Puisi, dan Drama

Kesusastraan, puisi, dan drama mempunyai hubungan kekerabatan yang dekat dengan musik, dan perkembangan-perkembangan yang sejajar sering terlihat. Syair Elizabethan

dan drama-drama Shakespeare berhubungan erat dengan madrigal-madrigal Inggris dalam periode yang sama. Upaya-upaya kaum bangsawan Florence (Florensia) pada akhir abad ke-16 untuk menghidupkan kembali drama Yunani (Greek) menghantar secara langsung ke awal/kelahiran opera. Karya-karya para penyair Perancis (*Pleiade*) selama zaman Renaissance (Ronsard dan lain-lain) merupakan sumber yang disukai dalam penyusunan teks nyanyian-nyanyian polifonik. Karya-karya sastra dari Dante, Boccaccio, dan Chaucer, ditulis pada waktu yang sama dengan musik dari komponis-komponis abad ke-14, seperti: De Vitry, Landino, dan Machaut. Para penyair Jerman dari akhir abad ke-18 dan abad ke-19 (seperti Goethe, Heine, dan Schiller) menyediakan syair-syair romantis yang hebat dalam perkembangan nyanyian-nyanyian abad ke-19 karya komponis seperti Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, dan lain-lainnya. Karya drama Prancis pada Istana Louis XIV di Versailles dalam abad ke-17 menjejari keagungan opera-opera Prancis dalam tangan Lully (musikus istana) dan Quinault (penulis syair). Satu hubungan yang lebih dilihat langsung antara kesusastraan dan musik dapat dilihat dalam sejarah opera dan Monteverdi; Metastasio (dalam abad ke-18) menjadi penulis syair untuk Alessandro Scarlatti, Handel, dan Mozart; Calzabigi untuk Gluck; da Ponte untuk Mozart; Boito untuk Verdi; dan Gilbert untuk Sullivan. Hal ini hanya merupakan beberapa saja bentuk kerja sama yang terkenal antara para penyair dan para komponis. Juga, karya-karya sastra sudah sering kali menjadi inspirasi bagi musik program: *Les Preludes* karya Liszt yang di dalamnya ditambahkan kutipan dari Lamartine; *Pre-luda a l'Apres-Midi d'un Faune* karya Debussy yang di-buat berdasarkan sebuah puisi oleh Mallarme; dan *Don Quixote* karya Richard Strauss berdasarkan karya abad ke-16 oleh Cervantes.

3. Sejarah Gereja

Bahwa karya-karya seni musik pada awal sejarahnya tetap bertahan hidup secara luas melalui bantuan Gereja, hal itu merupakan suatu fakta sejarah yang sangat penting. Sejarah keagamaan terus memainkan peranan penting dan memberikan pengaruh yang besar pada musik sepanjang periode Barok. Selama Renaissance, Gereja bertanggungjawab atas khasanah polifonik yang secara luas diciptakan (misalnya, oleh Palestrina, Victoria, Byrd, dan Lasso). Zaman Reformasi, juga, membawa dampak yang hebat pada arah perkembangan musik. Ia (Reformasi) menimbulkan perkembangan koral, keputakaan/khasanah organ, dan kantata-kantata gereja. Gerakan-gerakan Calviniv dan Huguenot mempunyai pengaruh yang penting terhadap musik religius Perancis.

4. Sejarah Ekonomi dan Politik

Perkembangan-perkembangan kebudayaan selalu dipengaruhi oleh kondisi-kondisi sosial dan ekonomis dan oleh peristiwa-peristiwa politik yang penting. Sistem feodal menimbulkan gerakan-gerakan troubadour dalam Abad Pertengahan. Kelas raja-raja dan bangsawan serta saudagar pada zaman Renaissance menyediakan patronase bagi kesenian dan memberikan penghidupan bagi para master, seperti: Isaak, Depres, Okeghem, dan Dufay. Peperangan sering menghambat perkembangan dunia musik: Perang Seratus Tahun pada abad ke-14 dan 15, perang 30 tahun dari 1618-1648, dan Perang 7 tahun (1756-1763).

B. Bidang-Bidang Pokok Sejarah Musik

Sebuah tinjauan-ulang mengenai pokok-pokok berikut ini, yang termuat di dalam setiap pembahasan mengenai sejarah musik, pasti memberi sumbangan yang berarti bagi suatu

pengertian/pemahaman yang lebih baik mengenai khasanah musik.

1. Bentuk

Sebagian dari sejarah musik adalah merupakan suatu sejarah tentang bentuk-bentuk musikal. Kebanyakan bentuk musikal merupakan kekhasan dari suatu periode; beberapa di antaranya berbeda menurut suatu periode. Kita menganggap bahwa motet dan madrigal pada dasarnya khas zaman Renesans, meskipun istilah itu sedniri muncul sebelum dan sesudah masa itu. Bentuk-bentuk dramatis (opera, oratio, kantata) tidak dikenal sebelum abad ke-17. Sonata lahir dalam abad ke-17, tetapi ia berubah secara berarti dalam periode-periode berikutnya. Bentuk-bentuk tarian secara khusus mewakili periode-periodenya yang sesuai. Simfoni merupakan hasil periode Klasik; puisi simfonik merupakan hasil dari abad ke-19. Musik Ballet (lebih merupakan sebuah tipe tinimbang sebuah bentuk) mempunyai sejarah yang panjang, tetapi sebagai sebuah ciptaan akhir abad ke-19 dan abad ke-20. Semua bentuk (musikal) dapat dipelajari dalam kaitannya dengan latar belakang dan perkembangan historisnya.

Gaya Bab sebelum ini telah merangkum gaya-gaya periode. Setiap periode memiliki gaya khas yang berbeda. Pembicaraan mengenai kepustakaan musik, seperti yang sudah ditunjukkan sebelumnya, barangkali paling dapat dimengerti melalui keakraban dengan kekhasan-kekhasan yang umum mengenai gaya dalam setiap masa yang penting.

2. Komponis-Komponis

Pembahasan mengenai sejarah musik melibatkan juga komponis-komponis yang utama dari setiap periode dan sumbangan-sumbangan khusus yang diberikan oleh setiap

komponis itu terhadap kepustakaan musik. Untuk kepentingan kita, di sini akan dicantumkan hanya sejumlah nama yang sangat luar biasa dari setiap abad. Anda tentu saja sudah akrab dengan kebanyakan dari nama-nama, berikut ini:

Tahun	Komposer
Abad ke-12 dan ke-13 (Abad Pertengahan)	Leoninus, Perotinus
Abad ke-14 (akhir Abad Pertengahan)	Machaut, Landino
Abad ke-15 (awal Renaissance)	Dunstable, Dufay, Okeghem, Obrecht, Depres
Abad ke-16 (akhir Renaissance)	Palestrine, Lasso, Victoria, Byrd
Abad ke-17 (awal dan pertengahan Barok)	Monteverdi, Schutz, Purcell, Lully
Abad ke-18 (hingga tahun 1750, akhir Barok)	Bach, Handel, Scarlatti, Rameau
Abad ke-18 (mulai 1750, Klasik)	Haydn, Mozart, Gluck
Abad ke-19 (Romantik)	<p>Jerman: Beethoven, Schubert, Schumenn, Wagner, Mendelssohn, Brahms</p> <p>Prancis: Berlioz, Chopin (Polandia), Faure, Franck, Bizet, Gounod, Saint-Saens, Debussy</p> <p>Italia: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini (meninggal 1924)</p> <p>Rusia: Glinka, Musorgski, Rimsky- Korsakov, Tchaikovsky, Borodin</p> <p>Spanyol: Albeniz, Granados</p> <p>Hongaria: Liszt</p> <p>Bohemia: Smetana, Dvorak</p>

	Norwegia: Grieg Finlandia: Sibelius Inggris: Elgar Amerika Serikat : MacDowell
Abad ke-20 (modern)	Hongaria; Kodaly, Bartok, Austria: Schoenberg Jerman. Hindemith Ukraina: Prokofiev Rusia:, Shostakovitch dan Stravinsky, Amerika Serikat: Copland, Piston, Harris, Menotti, Ives, Thomson, Cowell, Schumann, Bernstein, Hanson, Barber.

3. Kecenderungan (*Trend*) dan Perkembangan-Perkembangan

Aspek-aspek tertentu dari sejarah musik tidak menyinggung hal-hal bentuk, gaya-gaya dan komponis. Faktor-faktor yang penting di dalam sejarah musik mencakup perkembangan penulisan (notasi) musik sejak zaman Yunani kuno hingga abad ke-17, ketika sistem yang berlaku sekarang dimantapkan. Permulaan percetakan musik pada awal abad ke-16 memiliki suatu akibat jangka panjang mengenai kesenian musik. Perubahan-perubahan dan penerapan-penerapan mekanis di dalam instrumen-instrumen, mempengaruhi perkembangan musik dalam semua periode. Dalam periode manapun, kepustakaan musik sezamannya memperlihatkan banyak keterlibatan pemikiran-pemikiran sebagai sarana ekspresi dramatis pada abad ke-17 mengawali suatu kecenderungan (*trend*) yang penting di dalam sejarah musik. Akhirnya, gerakan-gerakan yang luas seperti humanisme, dan

ekspresionisme dengan sangat jelas terpantul di dalam keputakaan/ khazanah musik. □

③

Biografi (Riwayat Hidup)

SEJARAH atau riwayat hidup orang penting hampir selalu menjadi bacaan yang mengasyikkan, dan biografi-biografi para komponis yang hebat memberikan sumbangan yang besar dan berarti terhadap ke-giatan apresiasi keputakaan musik.

A. Faktor-faktor Biografis

Informasi-informasi biografis yang dapat memberikan penjelasan mengenai karya-karya kreatif seorang komponis meliputi pengaruh-pengaruh geografis, kegiatan-kegiatan profesional, situasi-situasi di sekitar kreasi musikal, dan faktor-faktor personal yang lain seperti keadaan ekonomi dan tingkat kesejahteraan.

1. Pengaruh-pengaruh Geografis

Kegiatan apresiasi dapat ditingkatkan oleh informasi-informasi geografis mengenai si komponis: di mana tempat lahirnya, di mana tempat ia memperoleh latihan-latihan dan pengalaman musikalnya, dan di negeri mana saja ia bertualang. Perbandingan yang menarik mengenai hal ini antara kehidupan Bach (1685–1750) dan Handel (1685–1759) memperjelas hal ini. Bach menghabiskan seluruh waktu hidupnya di dalam wilayah dengan radius kurang lebih 30 mil; Handel mengadakan perjalanan-perjalanan yang panjang dan jauh dan menetap di Jerman, Italia, dan Inggris. Kenyataan bahwa komponis Inggris, Frederick Delius, belajar di Jerman, menetap di Florida dan Prancis, dan menjelajahi Norwegia menyumbangkan beberapa pengertian tentang gaya musiknya. Asal-usul Rusia pada Rimsky-Korsakov, pengembaraannya yang luas di dalam angkatan laut, dan kesukaannya yang kentara terhadap eksotisisme Timur (Oriental) merupakan pengaruh-pengaruh geografis terhadap gaya musiknya.

2. Kegiatan-kegiatan Profesional

Apa saja yang dikerjakan oleh komponis sebagai mata pencahariannya berkaitan dengan informasi biografis. Banyak komponis menyadari kehidupannya hanya dari kegiatan menciptakan komposisi. Liszt adalah seorang pianis konser; Mozart adalah seorang konduktor (*concert master*, dalam pengertian yang awal), pianis, dan organisi; Robert Schumann adalah seorang kritikus musik dan penulis esei, sebagai tambahan dari kegiatannya yang lain dalam bidang musik; Mendelssohn adalah seorang konduktor, juga sebagai seorang pianis dan organisi; Bach adalah seorang organisi, seorang komponis istana, dan seorang direktor musik gereja; Haydn

menggunakan sebagian besar waktu hidupnya demi pengabdian kepada pangeran-pangeran Esterhazy sebagai direktor musik. Banyak komponis yang ternama pernah bekerja sebagai guru. Beethoven merupakan master yang hebat yang pertama yang penghasilannya lebih banyak berupa komisi-komisi dan berupa pendapatan dari penerbitan-penerbitan komposisinya dibanding dari pengabdianya kepada kaum bangsawan.

3. Situasi-situasi di sekitar (*Sirkumstansi*) Karya Musikal

Situasi/keadaan sekitar yang di dalamnya seorang komponis menulis sebuah karya agung yang khusus menawarkan informasi biografis makin menambah pengertiantita. Situasi-situasi sekitar dapat saja secara langsung berhubungan dengan musik itu sendiri, seperti dalam hal karya-karya pesanan (berdasarkan komisi). Dengan demikian, *Trauermusik* (*Funeral Music*) ciptaan Hindemith dikomposisi untuk suatu siaran pada waktu wafatnya Raja George V dari Inggris. *Amahl and the Night Visitors* karya Menotti ditulis untuk pertunjukan televisi (merupakan opera televisi yang pertama). *Euridice*, oleh Rinuccini dan Peri, diciptakan untuk upacara pernikahan Maria de' Medici dengan Henry IV dari Prancis. Karya Ravel yang berjudul *Piano Concerto For Left Hand Alone* (Konserto Piano hanya untuk tangan kiri) ditulis untuk sahabatnya Paul Wittgenstein, seorang pianis berlengan tunggal. Gubahan Bach yang berjudul *Musical Offering* (*Persembahan musikal*) diciptakan sebagai hadiah kepada Frederick II dari Prusia, dan karya lainnya yang berjudul *Goldberg Variations* ditulis Bach atas pesanan oleh seorang Rusia, Pangeran Kayserling. *Requiem Mass* (*Miss Requiem*) karya Mozart, tanpa nama pemesan, merupakan karyanya yang terakhir, yang belum selesai pada saat meninggalnya. Ciptaan

Verdi berjudul *Aida*, digubah di Mesir, dikomposisi untuk perayaan pembukaan Terusan Suez. Operanya yang terakhir, *Falstaff*, merupakan sebuah karya agung yang diciptakannya pada usianya yang kedelapanpuluh tahun. Fakta biografis seperti ini memberikan minat tambahan terhadap komposisi-komposisi itu sendiri.

4. Faktor-faktor Biografis Lainnya

Jenis-jenis informasi biografis terlalu banyak jumlahnya untuk diklasifikasi. Perubahan-perubahan dalam kehidupan seorang komponis meliputi kenyataan-kenyataan seperti keadaan ekonominya (apakah makmur seperti Mendelssohn, atau miskin seperti Schubert); penyakit dan kerapuhan-kerapuhan (misalnya, Schumann yang mengalami cedera pada tangannya menyebabkannya berubah karier dari seorang pemain piano menjadi komponis dan kritikus, kebutaan pada Bach dan Handel pada masa-masa akhir hidup mereka, ketunarunguan Beethoven, dan kematian Lully karena suatu infeksi akibat ketidakhati-hatiannya sehingga kakinya terpukul oleh tongkat berat yang di-pergunakannya sebagai baton /tongkat yang dipakai oleh konduktor dalam memimpin orkes); persoalan-persoalan cinta, perkawinan, keluarga, dan lingkungan sahabat dan perkumpulan.

B. Faktor-Faktor Musikal

Biografi seorang komponis yang penting pada umumnya membuat penilaian terhadap sumbangan-sumbangannya bagi dunia musik dan membahas karakteristik gayanya, juga memperlihatkan perjuangan hidupnya. Seringkali faktor-faktor ini dipadukan un-tuk memperlihatkan sebab dan akibat; yaitu, sirkum-stansi biografis diperlihatkan untuk menunjukkan pengaruh-pengaruhnya pada musik si komponis. □

④

Interpretasi

PENDEKTAN terakhir yang kita ambil dalam usaha apresiasi kepustakaan musik terdiri dari studi perbandingan (*comparative study*) mengenai interpretasi. Di sini, pembicaraan kita berkaitan dengan seni seorang penyaji/pemain. Para seniman penyaji merupakan unsur kedua dari tiga agen/pelaku seni musik yang utama, yaitu antara komponis dan pendengar/penyimak.

A. Ruang Gerak Ekspresi

Sebuah partitur musik menunjukkab keenpat perlengkapan nada (*pitch*, durasi, intersitas, dan kualitas) diaransir oleh sang komponis untuk membentuk sebuah komposisi musikal. Tetapi tulisan musik (partitur) itu tidak menunjukkan perlengkapan tersebut di atas dengan tepat. Banyak hal yang

diserahkan pada kebebasan si penyaji/ pemain. Inilah dunia ekspresi atau interpretasi.

B. Faktor-faktor Variabel dalam Interpretasi

Seniman penyaji tidak mempunyai hak untuk mengganti not-not yang tercetak/tertulis. Tetapi ia memiliki tiga hak prerogatif yang penting dalam interpretasi terhadap partitur yang dihadapinya. Hal-hal yang dimaksud berhubungan dengan tempo, dinamika, dan pemenggalan frase (*phrasing*).

1. Tempo

Ritme dan sukat dari sebuah komposisi ditunjukkan dengan pasti di dalam partitur. Tempo seringkali ditunjukkan hanya dengan cara umum, khususnya dalam hal *ritardando* dan *accelerando*. Dan artis akan memainkan satu komposisi tertentu dengan tempo yang berbeda. Seorang akan memainkannya secara lebih cepat dibandingkan dengan yang lainnya, dan nuansa-nuansa mengenai *ritardando* dan *accelerando* rupa-rupanya sangat berbeda. Permainan yang satu tidak dapat dikatakan lebih baik daripada yang lainnya.

2. Dinamika

Yang agak lebih kurang pasti dibandingkan dengan tempo adalah masalah dinamika. Tanda-tanda dinamika pada partitur (terkadang diberi nama “tanda-tanda ekspresi”) hanya relatif (nisbi) sifatnya. Seberapa kerasnya *forte*, seberapa lembutnya *piano*, seberapa kuatnya sebuah aksen, seberapa cepatnya perkembangan kekerasan pada sebuah *crescendo* — semua hal ini hanya akan dijawab secara sangat individual berdasarkan penilaian artistik dari sang pemain itu sendiri. Tidak ada dua pemain yang sama secara penuh.

3. Pemenggalan Frase (*Phrasing*)

Frase ditunjukkan di dalam permainan oleh pemendekan sedikit saja dari not terakhir dan penambahan (*interpolasi*) suatu “diam” (*rest*) yang hampir tak terasa. Pemenggalan frase ditunjukkan di dalam partitur oleh garis-garis lengkung (kurva) di atas atau pun di bawah kelompok not yang termasuk dalam frase itu. Sekali lagi, keleluasaan yang cukup besar diberikan kepada pemain, dan para artis berbeda satu dari yang lain dalam hal teknik pemenggalan frase.

B. Kritik Musik

Merupakan tugas bagi kritikus musik profesional yang menulis sebuah ulasan mengenai konser-konser untuk membuat pengukuran terhadap nilai artistis suatu pertunjukan dalam hubungan dengan dua faktor pokok: 1) isi program musik yang dipentaskan, khususnya apabila sebuah komposisi baru akan dimainkan, dan 2) tata-cara musik itu dipertunjukkan, yaitu, teknik dan interpretasi dari sang artis. Dalam hal yang lain di samping itu, Anda tidak dapat menerima begitu saja pendapat-pendapat dari suatu kritik tunggal sebagai satu-satunya dasar bagi penilaianmu sendiri. Dalam membaca ulasan-ulasan dari berbagai kritik Anda akan segera melihat bahwa penilaian-penilaian mereka jarang yang seragam, dan konsekuensinya adalah tidak ada kritik yang mutlak benar atau salah, tidak ada standar yang pasti mengenai yang baik atau yang buruk, di dalam interpretasi musikal. Anda harus tetap mempertahankan suatu pikiran yang terbuka dan menghindari penilaian-penilaian dogmatis. Anda harus mengolah dan mempertinggi daya-daya simak secara perseptif yang Anda miliki dengan sasaran mampu mendeteksi perbedaan-perbedaan dalam interpretasi.

C. Studi Perbandingan (Studi Komparatif)

Mengamati interpretasi-interpretasi yang berbeda mengenai satu komposisi yang sama oleh artis-artis yang berbeda dapat merupakan suatu pengalaman yang sangat menarik. Melalui rekaman-rekaman fonograf, Anda dapat mendengar satu komposisi (atau *pasase* yang sesuai) sesudah yang lain secara berurutan, sehingga Anda dapat membuat perbandingan yang langsung. Dalam musik orkestral Anda dapat membandingkan interpretasi-interpretasi terhadap komposisi yang sama oleh konduktor-konduktor yang berbeda yang memimpin orkes yang sama, atau oleh konduktor yang sama yang memimpin orkes-orkes yang berbeda. Ada juga rekaman-rekaman mengenai konserto yang sama yang dimainkan oleh solis, konduktor, dan orkes yang sama, maupun oleh solis, konduktor, dan orkes yang berbeda. Perbandingan-perbandingan demikian secara jelas memperlihatkan bahwa para pemain dan konduktor kaliber dunia mempunyai perbedaan yang mencolok dalam hal tempo, dinamika, dan pemenggalan frase, dan bahwa tidak ada standar mutlak mengenai kualitas estetis dalam kegiatan interpretasi.

□

Bibliografi:
Sebuah Panduan
Mengenai Tipe tentang
Musik

①

Kamus dan Ensiklopedia Musik

APABILA Anda menginginkan suatu definisi atau informasi mengenai sebuah istilah musik, atau informasi mengenai seorang komponis, salah satu dari kamus-kamus di bawah ini dapat menolong Anda. Dan, Anda pun dapat memperoleh informasi dengan cara menggunakan indeks salah satu dari buku-buku teks mengenai apresiasi yang didaftarkan dalam Tabulasi Bibliografi.

Apel, Willi, 1944, *The Harvard Dictionary of Music*, Harvard, Combridge, Mass. Entri-entri/kata Kepala Biografis tidak tercakup.

Baker, Theodore, 1965, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*: G. Schirmer, New York, 5th ed., rev. by Nicholas Slonimsky.

Blom, Eric, 1954, *Everyman's Dictionary of Music*, Dutton, New York, Rev. ed. Sebuah kamus kecil satu volume tentang istilah-istilah dan nama-nama.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, St. Martin's, New York, 5th ed., 1954. sembilan volume; informasi ensiklopedis mengenai musik dan musisi, Suplemen, 1961.

Scholes, Percy, 1955, *The Oxford Companion to Music*, Oxford, New York, 9th ed., rev.

Thomson, Oscar, 1964, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Dodd, Mead, New York, 9 th ed.
Sebuah referensi satu-volume yang ekstensif (luas).

②

Bibliografi mengenai Subjek-subjek Musikal

UNTUK daftar buku mengenai topik musikal apapun, Anda hendaknya melihat bibliografi pada satu atau lebih buku-buku teks standar yang mutakhir yang dicantumkan dalam Tabulasi Bibliografi. Buku-buku ini biasanya mempunyai bibliografi yang diklasifikasi berdasarkan sejumlah kategori (biografi, teori, opera, dan lain sebagainya). Untuk daftar buku mengenai musik yang lebih luas, pergunakanlah *Schirmer's Guide to Books on Music and Musicians*, yang di sunting oleh R. D. Darrell, diterbitkan oleh G. Schirmer, New York, 1951. □

③

Kamus~Kamus Tematis

JIKA Anda ingin memperoleh tema-tema pokok dari suatu komposisi tertentu, atau jika Anda mengetahui suatu tema tetapi tidak dapat mengidentifikasi tema tersebut, pergunakanlah salah satu dari karya-karya berikut ini.

Barlow, Horal, dan Sam Morgenstern, 1948, *A Dictionary of Musical Themes (Musik Instrumental)*, New York: Crown.

———, 1950, *A Dictionary of Opera and Song Themes*, New York: Crown.

Burrows, Raymond, dan Bessie Redmond, 1942, *Concerto Theme*, New York: Simon & Schuster.

Randel, Don Michael, 1999, *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Scholes, Percy A., 1978, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, London, Oxford, New York: Oxford University Press.

④

Panduan~panduan Konser

JIKA Anda menginginkan informasi mengenai sebuah komposisi khusus, pergunakanlah salah satu dari buku-buku berikut ini.

Bagar, Robert, dan Luis Biancolli, 1955, *The Complete Guide to Orchestral Music* (2 volume), New York: Grosset and Dunlap. Pada awalnya diterbitkan dalam satu volume oleh McGraw-Hill pada tahun 1947 dengan judul *The Concert Companion*. Diberikan juga catatan-catatan program mengenai komposisi-komposisi simfonik. □

⑤

Panduan~panduan Rekaman

SEBAGAI panduan mengenai seleksi dan pembelanjaan musik rekaman, karya-karya berikut dapat bermanfaat. Katalog rekaman *long play* juga dicantumkan sebagai petunjuk tambahan; ia memuat daftar yang terpisah dari musik rekaman dalam berbagai kategori (medium).

Ferguson, Donald, 1954, *Masterworks of the Orchestral Repertoire*, Minneapolis: Univiversty of Minnesota Press. Catatan-catatan analitis tentang lebih dari 260 komposisi simfonik oleh 53 komponis.

Upton, George P., dan Felix Borowski , 1950, *The Standard Concert Guide*, New York: Halcyon House. Catatan-catatan tentang \pm 450 karya.

⑥

Panduan~panduan Opera

UNTUK informasi mengenai sebuah opera (komponis, libretis/ penulis syair, para pelak, sinopsis plotnya, dan lain sebagainya), pergunakanlah salah satu dari buku-buku berikut ini. Sinopsis singkat juga dimuat di dalam *Grove's Dictionary, Oxford Companion* karya Scholes, dan *Cyclopedia* karya Thompson.

Biancolli, Louis, 1953, *The Opera Reader*, New York: McGraw-Hill. Berisi 90 opera karya 40 komponis.

Clough, Prancis, dan Geoffrey Cuming. 1952, *The Encyclopedia of Recorded Music*, London: London Gramophone Corp.

Cross, Milton, 1955, *The New Milton Cross Complete Strories of the Great Operas*, New York: Doubleday.

Darrel, R. D., 1953, *Good Listening: A Basic Guide for Record Collectors*, New York: Knopf.

Howard, John Tasker, 1950, *The World's Great Operas*, New York: Grosset and Dunlap. Lebih dari 200 opera-opera, nyanyian-nyanyian, musik ballet, musik rakyat, dan lain sebagainya).

Myers, Kurtz, 1956, *Record Retings*, New York: Crown.

Taubman, Howard, 1953, *How to Build a Record Library*,
New York: Doubleday, Garden City.

The Guide to Long-Playing Record, 1953, New York: Knopf.
Tiga Volume: *Vocal Music*, Philip L. Miller (*ed.*),
Chamber and Solo Instrument Music, Harold C.
Schonberg, (*ed.*); dan *Orchestral Music*, Irving
Kolodin (*ed.*).

⑦

Sejarah Musik Umum

BUKU-BUKU berikut ini dapat menolong Anda memperoleh informasi umum dan khusus mengenai sejarah musik. Lihatlah daftar isi suatu buku sejarah musik untuk menentukan informasi mengenai topik-topik umum; lihatlah indeks untuk nama-nama dan istilah-istilah khusus.

Bauer, Marion, dan E.R. Peyer, 1946, *Music Through the Ages*. Putnam's, New York.

Bekker, Paul, 1927, *The Story of Music*, New York; Norton.

Ferguson, Donald, 1959, *A History of Musical Thought*, New York: Appleton Century Crofts.

Finney, Theodore, 1947, *A History of Music*, New York: Harcourt, Brace, Rev. ed.

Lang, Paul Henry, *Music in Western Civilization*, New York: Norton, 1941.

Leichtentritt, Hugo, 1947, *Music, History, and Ideas*, Harvard, Cambridge, Mass.

Miller, Hugh M., 1960, *History of Music*, New York: Barnes and Noble, 3rd ed. Sebuah judul di dalam College Outline Series.

Sachs, Curt, 1955, *Our Musical Heritage*, New York:
Prentice-Hall.

⑧

Biografi

UNTUK informasi biografis mengenai para komponis, para konduktor, para pemain, Anda akan sering menemukan sketsa-sketsa yang singkat sekali (*thumbnail*) di dalam buku-buku teks mengenai apresiasi musik (lihatlah daftar isi atau indeksny). Biografi-biografi yang lebih luas dapat ditemukan di dalam kamus-kamus musik (seperti: Grove, Thomson), dan pengarang lainnya). Untuk bibliografi yang berbentuk buku, lihatlah: 1) *Schirmer's Guide to books on Music and Musicians* (mengacu pada nama musikus), 2) daftar pustaka pada bagian akhir artikel-artikel tentang musisi di dalam beberapa kamus yang dicantumkan di atas, atau 3) biografi-biografi yang dianjurkan di dalam bibliografi dari buku-buku teks mengenai apresiasi musik. Sebagai tambahan pada sumber-sumber ini, daftar di bawah ini memuat sejumlah buku mutakhir tentang para komponis yang penting dengan karya-karya musik mereka.

Abraham, Gerald, (ed.), 1950, *Grieg: A Symposium*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Abraham,

Abraham, Gerald, 1951, (Robert) *Schumann: A Symposium*, Oxford, New York.

Broder, Nathan, 1954, *Samuel Barber*, New York: G. Schirmer.

Cowell, Henry, dan Sidney Cowell, 1955, *Charles Ives and His Music*, Oxford, New York.

- Einstein, Alfred, 1945; *Mozart: His Character, His work*, Oxford, New York.
- _____, 1951, *Schubert: A Musical Portrait*, Oxford, New York.
- Ewen, David, 1956, *George Gershwin: A Journey to Greatness*, New York: Holt.
- Gatti, Carlo, 1955, *Verdi: The Man and His Music*, New York: Putnam's.
- Geiringer, Karl, 1955, *The Bach Family*, Oxford, New York. Juga karya Charles Sanford Terry, 1949, *Bach: A Biography*, Oxford, New York.
- Howes, Frank, 1954, *The Music of Ralph Vaughan William*, Oxford, New York.
- Jacobs, Robert, 1949, *Wagner*, di dalam *The Master Musicians Series: Farrar, Strauss*, New York.
- Milhaud, Derius, 1953, *Notes without Music: an Auto-biography*, New York: Knopf.
- Pincherle, Marc, 1956, *Corelli: His Life, His Music*, New York: Norton.
- Searle, Humphrey, 1954, *The Music of Liszt*, New York: deGreff.
- Seroff, Victor I., 1952, *Rachmaninoff*, New York: Simon and Schuster.
- _____, 1953 *Maurice Ravel*, New York: Holt.
- Schreiber, Flora, dan Vincent Persichetti, 1954, *Robert Schumann*, New York: G. Schirmer.

- Smith, Julia, 1955, *Aaron Copland*, Dutton, New York.
Juga karya Arthur Berger, 1953, *Aaron Copland*,
Oxford, New York.
- Stevens, Halsey, 1953, *The Life and Music of Bela Bartok*,
Oxford, New York.
- Ringbom, Nils-Eric, 1954, *Jean Sibelius*, Norman::
University of Oklahoma Press.

⑨

Serbaneka Bidang

BUKU-BUKU yang dicantumkan di bawah ini yang dikelompokkan di dalam berbagai topik/judul merupakan karya yang dianjurkan sebagai bacaan dan studi yang membuahkan hasil yang lebih jauh.

1. Musik Amerika

Barzun, Jacques, 1956, *Music in American Life*, New York: Doubleday.

Chase, Gilbert, 1955: *America's Music*, New York: McGraw-Hill.

Ewen, David, 1961, *History of Popular Music*, New York: Barnes & Noble.

2. Ballet

Martin, John, 1952, *World Book of Modern Ballet*, World, Cleveland.

Verwer, Hans, 1963, *Guide to the Ballet*, New York: Barnes and Noble.

3. Musik Barok

Bukofzer, Manfred, 1957, *Music in the Baroque Era*, New York: Norton.

4. Musik kamar

Ulrich, Homer, 1948, *Chamber Music*, New York; Columbia University Press.

5. Konserto

Hill, Raplph, 1952*The Concerto*, London; Penguin.

Veinus, Abraham, 1948*The Victor Book of Concerto*, New York: Simon & Schuster.

6. Tarian

Netti, Paul, 1947, *The Story of Dance Music*, New York: Philosophical Library.

Sachs, Curt, 1937, *World History of the a Dance*, New York: Norton.

7. Bentuk

Erickson, Robert, 1963, *The Structure of Music, A Listener's Guide*, New York: Noonday.

Leichtentritt, Hugo, 1951, *Musical Form*, Harvard, Cambridge, Massachusetts.

8. Nyanyian Gregorian

Klarmann, Andrew, 1945, *Gregorian Chant*, Toledo: Gregorian Institute of America.

9. Musik Keyboard

Apel, willi, *Masters of Keyboard*, 1947, Harvard, Cambridge, Massachusetts.

10. Musik Abad Petengahan

Hughes, Dom Anselm, 1954, *Early Medieval Music*, Oxford, New York. Volume II dari *The New Oxford History of Music*.

Reese, Gustave, 1940, *Music in the Middle Ages*, New York: Norton,.

11. Musik Modern

Bauer, Marion, 1947, *Twentieth-Century Music*, New York: Putnam's.

Gopland, Aaron, 1941, *Our New Music*, New York: Whittlesey House.

Howard, John Tasker, dan James Lyons, 1957, *Modern Music*, New York: T.Y. Crowell.

Salazar, Adolfo, 1946, *Music in Our Time*, New York: Norton.

12. Opera (sejarah)

Grout, Donald J., 1965, *A Short History of Opera*, 2nd ed., 2 Vol., New York: Columbia University Press.

Peyser, Ethel, dan Marion Bauer, 1956, *How Opera Grew*, New York: Putnam's.

13. Psikologi Musik

Lundin, Robert W., 1953, *The Objective Psychology of Music*, New York: Ronald.

Revesz, G., 1954, *Introduction to the Psychology of Music*, Norman: Oklahoma University Press.

14. Musik Renaissans

Reese, Gustave, 1959, *Music in the Renaissance*, New York: Norton.

15. Musik Romantik

Einstein, Alfred, 1947, *Music in the Romantic Era*, New York: Norton.

16. Nyanyian

Hall, James Husst, 1953, *The Art Song*, Norman: Oklahoma University Press.

17. Teori (dasar)

Boatwright, Howard, 1956, *Introduction to the Theory of Music*, New York: Norton.

Cole, William, 1951, *The Rudiments of Music*, London: Novello.

Hill, Frank W., 1954, *Study Outline and Workbook in the Elements of Music*, Dubuque: Wm. C. Brown.